



LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

DEPARTMENT FÜR ASIENSTUDIEN
JAPAN-ZENTRUM



Abschlussarbeiten am Japan-Zentrum der Ludwig-Maximilians-Universität München

Munich University Japan Center Graduation Theses

herausgegeben von / edited by

Christian Göhlert, Martin Lehnert, Peter Pörtner,
Evelyn Schulz, Klaus Vollmer, Franz Waldenberger

Band 9

Japan-Zentrum der LMU

2018

Vorwort der Herausgeber

Bei den Beiträgen in der vorliegenden Schriftenreihe handelt es sich um Abschluss- und Hausarbeiten des Japan-Zentrums der LMU. Eine große Bandbreite an Themen und Forschungsrichtungen findet sich darin vertreten. Ziel der Reihe ist es, herausragende Arbeiten einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Es wird davon abgesehen, inhaltliche oder strukturelle Überarbeitungen vorzunehmen; die Typoskripte der Arbeiten werden praktisch unverändert veröffentlicht.

Editors' Foreword

The present series comprises select Bachelor, Master and *Magister Artium* theses, as well as other papers that were submitted to the Japan Center of Munich University and address a broad variety of topics from different methodological perspectives. The series' goal is to make available to a larger academic community outstanding studies that would otherwise remain inaccessible and unnoticed. The typescripts are published without revisions with regards to structure and content and closely resemble their original versions.

Felicia Krammling

Der Takarazukalisations-Prozess. Am Beispiel der Adaption des Musicals „Elisabeth“

Hausarbeit an der LMU München, 2018

Japan-Zentrum der LMU
Oettingenstr. 67
80538 München

© 2018 F. Krammling
Alle Rechte vorbehalten.

Inhaltsverzeichnis

1	<u>DAS „FANTASY ADVENTURE“ DER TAKARAZUKA REVUE UND DAS MUSICAL „ELISABETH“</u>	1
2	<u>OTOKOYAKU IM MITTELPUNKT</u>	3
2.1	DAS STARSYSTEM – EINE RANGHIERARCHIE	3
2.2	DER REIZ DER <i>OTOKOYAKU</i>	6
3	<u>TÔTO IM MITTELPUNKT</u>	8
4	<u>DIE AUSWIRKUNGEN DES TAKARAZUKALISATIONS-PROZESSES</u>	11
4.1	„ELISABETH“ – DAS ENDE DER MONARCHIE UND DER FORTSCHRITT INS 20. JAHRHUNDERT	11
4.1.1	ALLE FRAGEN SIND GESTELLT – DER UNTERGANG EINER EPOCHE	12
4.1.2	DIE FRÖHLICHE APOKALYPSE – DER ÜBERGANG IN EINE ANDERE ZEIT	13
4.2	„ERIZABÊTO – AI TO SHI NO RONDO“ – DIE TATEN EINES EIFERSÜCHTIGEN LIEBHABERS	16
4.2.1	DAS UNHEIL DES HAUSES HABSBURG	17
4.2.2	TÔTO, DER REVOLUTIONSFÜHRER	18
4.3	VERGLEICH DER INSZENIERUNGEN	20
5	<u>BESTÄTIGUNG DER THESEN</u>	23
6	<u>ANHANG</u>	26
6.1	ANMERKUNGEN DER AUTORIN	26
6.2	ÜBERSETZUNGSLEISTUNG ZUR HAUSARBEIT	26
6.3	ÜBERSETZUNGSVERGLEICH VON „ALLE FRAGEN SIND GESTELLT“ UND „DER BEGINN DES UNGLÜCKS“	31
6.4	ÜBERSETZUNGSVERGLEICH VON „MILCH“ UND „MIRUKU“	32
6.5	ABBILDUNGEN	36
6.6	QUELLENANGABEN	40
6.6.1	PRIMÄRQUELLEN	40
6.6.2	SEKUNDÄRQUELLEN	41
6.6.3	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	43

1 Das „Fantasy Adventure“ der Takarazuka Revue und das Musical „Elisabeth“

Der Takarazuka Revue sind in der Vergangenheit Exotik und Exzess in der Bildsprache wiederholt von japanischen und westlichen Medien als Kitsch ausgelegt worden (vgl. Robertson 2001³: 26). Nakamura und Matsuo jedoch sehen in den exotischen Handlungsorten der Stücke, den kunstvoll-aufwendigen Kostümen, dem übertriebenen Make-up der Schauspielerinnen und insbesondere in der „female masculinity“ der Männerdarstellerinnen, den *otokoyaku* 男役 („Männerrolle“), eine raffinierte Methode, um eine Un-Wirklichkeit zu erzeugen, die den (meist weiblichen) Zuschauern u.a. die Flucht in die Fantasiewelt des Stückes erleichtert (vgl. Nakamura & Matsuo 2003: 67).

Die Takarazuka Revue verfügt über einen speziellen Stil, der in westlich-sprachiger Literatur auch als „Fantasy Adventure“¹ bezeichnet wird. Die an der Revue angestellten *Scriptwriter* und Regisseure sind mit diesem Stil vertraut, den sie bei jedem neuen Werk einhalten müssen (vgl. Mikami 2011: 42). Überraschenderweise sind es aber nicht die hauseigenen Takarazuka Stücke, sondern die Adaptionen ausländischer Musicals, die sich der größeren Beliebtheit erfreuen (vgl. ebd. 42-43). Von 1967 bis 1984 wurden diese Musicals unverändert übernommen; seit der Inszenierung von „Gaizu & Dôruzu“² (UA 1984) werden die zu adaptierenden Musicals allerdings von dem künstlerischen Stab der Takarazuka Revue überarbeitet, so dass sie dem „Fantasy Adventure“ der Revue entsprechen (vgl. Sakaue 2010: 185-187).

Die Änderungen, die für die Adaption eines Stückes unternommen werden, bezeichnet Marumoto als „Takarazuka-lisation“:

[O]ne characteristic of the company is that every adapted work is transformed into the context of the Takarazuka revue; that is to say, it is perfectly 'takurazukalized,' no matter the category the work may originally belong to or the content it might have. (Marumoto 2012: 161)

Was den typischen Takarazuka Stil ausmacht, kann man erkennen, wenn man den *Takarazukalisations*-Prozess eines dieser adaptierten Werke untersucht. Das Stück, dessen Veränderungen in dieser Arbeit untersucht werden sollen, ist das Musical „Elisabeth“.

¹ Der Begriff wurde angeblich von Kobayashi Kôhei 小林航平 (1928-2010), Nachfolger von Takarazuka-Gründervater Kobayashi Ichizô 小林一三 (1873-1957) geprägt (vgl. Parker 2001: 241; Yamanashi 2012: 70).

² Originaltitel: ガイズ&ドールズ („Guys and Dolls“).

In dem deutschsprachigen Musical „Elisabeth“ (UA 1992) wird die Lebensgeschichte der historischen Kaiserin Elisabeth von Österreich (1837-1898) – auch bekannt als Sisi – erzählt. Die Stationen ihres Lebens werden kommentiert von der Figur des Luigi Lucheni, dem Mörder der Kaiserin, der über ein Jahrhundert nach seiner Tat für einen unsichtbaren Richter im Totenreich die Geschichte als eine Art Zeugenaussage aufleben lässt. Der Erzählbogen spannt sich von Elisabeths Jugendzeit, in der sich ihr Cousin Kaiser Franz Joseph von Österreich (1830-1916) in sie verliebt, über ihre unglücklichen Ehejahre, den Selbstmord ihres Sohnes Rudolf (1858-1889), bis hin zu ihrer Ermordung durch den italienischen Anarchisten Luigi Lucheni (1873-1910). In diese auf historischen Tatsachen basierende Lebensgeschichte wird als fantastisches Element die Figur des Todes eingeflochten, der Elisabeth in ihren Jugendjahren begegnet, sich in sie verliebt und ihr immer wieder zu den Höhe- und Tiefpunkten ihres Lebens erscheint, bis er ihr zum Schluss seinen (Todes-)Kuss aufdrücken kann.

Koike Shûichirô 小池修一郎, Regisseur an der Takarazuka Revue, überzeugte die Macher des Stückes, Michael Kunze (Libretto) und Sylvester Levay (Musik), dass sie Änderungen an ihrem Werk zuließen und sogar neue Musik hinschrieben, um eine Adaption für die Bühne der Takarazuka Revue möglich zu machen (vgl. Rommel 2007: 133-134). Die Premiere der Adaption wurde am 16. Februar 1996 unter dem Titel „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“³ gefeiert (vgl. ebd.: 133). Inhaltlich unterscheidet sich die Adaption stark von der deutschsprachigen Version:

Die größte Veränderung besteht in einem veränderten Fokus auf die Figuren: Die Figur des Tôto⁴ ist nun anstatt der Titelheldin die Hauptperson. Die Handlung konzentriert sich darauf, wie Tôto Erizabêtos Liebe erringen kann. Erizabêto ist zwar noch immer die Titelheldin, doch Rukîni erzählt nun nicht nur ihre Lebensgeschichte, sondern auch die Liebesgeschichte zwischen ihr und Tôto, zu dessen Untergebenen er in der Takarazuka-Adaption gemacht wird. In der ersten Hälfte dieser Arbeit wird untersucht, welche allgemeinen Gründe es gab, den Protagonisten zu verändern, und welche möglichen Gründe es speziell in „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“ dafür gibt. In der zweiten Hälfte dieser Arbeit wird der *Takarazukalisations*-Prozess mithilfe eines Inszenierungsvergleichs zwischen der „Elisabeth“-Inszenierung der

³ Originaltitel: エリザベト・愛と死の輪舞 („Elisabeth – Rondo von Liebe und Tod“).

⁴ Um Verwechslungen zwischen einzelnen Charakteren der deutschsprachigen und der Takarazuka-Version zu vermeiden, wird Megeanus Methode übernommen, die drei wichtigsten Figuren, Elisabeth, Tod und Lucheni, für die Takarazuka-Version in der transliterierten Romaji-Schreibweise der Namen zu schreiben: Erizabêto, Tôto und Rukîni (vgl. Megeanu 2015: ab 88).

Tour von 2015/16 durch den deutschsprachigen Raum und der „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“-Inszenierung von 2016 in der Stadt Takarazuka untersucht. Es werden dabei auch die Thesen aus der ersten Hälfte dieser Arbeit miteinbezogen. Einen vollständigen Inszenierungsvergleich der beiden Stücke zu unternehmen, würde die Grenzen dieser Arbeit bei weitem sprengen. Da bereits eine wissenschaftliche Arbeit vorliegt, in der ein Inszenierungsvergleich der jeweiligen Uraufführungen gemacht wird, ist es zudem fraglich, ob ein erneuter, kompletter Vergleich neue, bahnbrechende Erkenntnisse mit sich bringen würde. Daher konzentriert sich diese Arbeit auf das Grußwort der „Elisabeth“-Schöpfer in dem Programmheft der 2015/16-ner Tour und untersucht, welches Thema Kunze und Levay in ihrem Werk betonen, und wie dieses Thema in der betreffenden Inszenierung umgesetzt ist. Im zweiten Schritt wird untersucht, ob dieses Thema in der aktuellsten Takarazuka-Inszenierung noch immer vorkommt und, falls dem nicht so ist, werden die Veränderungen untersucht. Worauf diese beiden Inszenierungen nicht nur inhaltlich, sondern auch bei den inszenatorischen Mitteln Wert legen, wird in direkter Gegenüberstellung verdeutlichen, wie die *Takarazukalisation* den Charakter der „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“-Inszenierung 20 Jahre nach der Adaptierung geprägt hat.

Für die Inszenierung „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“ von 2016 liegt der Autorin eine DVD-Aufnahme vor; für die Inszenierung „Elisabeth“ von 2015/2016 existieren lediglich unprofessionelle Aufnahmen im Internet.⁵

2 Otokoyaku im Mittelpunkt

2.1 Das Starsystem – eine Ranghierarchie

Dass in „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“ die Rolle des Tôto zum Helden der Geschichte umgearbeitet worden ist, liegt u.a. an der Existenz eines Rangsystems in den einzelnen Ensembles der Takarazuka Revue, bei dem die Hauptrolle eines Stückes der Topstar-

⁵ Lediglich eine Aufnahme von der „Elisabeth“-Inszenierung von 2005 ist als DVD käuflich zu erwerben. Auf *YouTube* befindet sich eine Aufnahme von der Uraufführung von 1992, die von Ton-, Kamera- und Schnitttechnik her professionell gemacht worden zu sein scheint; es existiert jedoch von dieser Aufnahme kein käufliches Exemplar. Von anderen Inszenierungen von „Elisabeth“ aus verschiedenen Jahren existieren auf *YouTube* zahlreiche Aufnahmen, die aber ausschließlich heimlich von Theaterbesuchern aufgenommen worden zu sein scheinen: Die Ton- und Bildqualität ist sehr schlecht; das Bild sehr oft verwackelt. Da derartige dilettantische Aufnahmen jedoch noch immer einige Schlussfolgerungen über die Art und Weise der betreffenden Inszenierung zulassen, werden sie allgemein in der Theaterwissenschaft als eine verwertbare Quelle angesehen.

Otokoyaku der jeweiligen Gruppe vorbehalten ist (vgl. Berlin 1988: 261; Marumoto 2012: 169). Innerhalb der einzelnen Ensembles herrscht ein Senioritätsprinzip unter den Schauspielerinnen, bei dem auch die Topstar-*Otokoyaku* hinter den älteren Mitgliedern ihres Ensembles zurücksteht (vgl. Berlin 1988: 247-249). Doch bei der Inszenierung eines Stückes zählt die Hierarchie des sogenannten *Star-Systems* (*sutâshisutemu* スターシステム), an deren Spitze die *goldene Kombination* (*goruden konbi* ゴルデン・コンビ) steht – bestehend aus der Topstar-*Otokoyaku* für die männliche Hauptrolle und der Topstar-*Musumeyaku*⁶ für die weibliche Hauptrolle (vgl. Mikami 2011: 42; Robertson 2001³: 10). Im *Takarazukalisations*-Prozess sieht man gut, dass im *Star-System* die Topstar-*Otokoyaku* immer über der Topstar-*Musumeyaku* stehen muss: In „Ôke ni sasagu Uta – Opera Aïda yori“⁷ (UA 2003), einer Adaption von Giuseppe Verdis (1813-1901) Oper „Aïda“ (UA 1871), wird ähnlich wie bei „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“ der Fokus von der Titelheldin weg auf einen männlichen Protagonisten gelegt (vgl. Marumoto 2012: 169). In verschiedenen Inszenierungen der Adaption des amerikanischen Filmes „Gone with the Wind“⁸, wo sich die weibliche Hauptrolle, Scarlett O’Hara, nicht umschreiben lässt, spielt die Topstar-*Otokoyaku* des jeweiligen Ensemble ausnahmsweise eine Frau (vgl. Stickland 2008: 46-47). Starke, charismatische weibliche Charaktere, zu denen die Rolle der Scarlett O’Hara gehört, werden auch sonst öfters von *otokoyaku* übernommen (vgl. ebd. 126-127).

Seito 生徒 (*hier* „Schülerin“), wie die Schauspielerinnen der Revue auch genannt werden, werden nach ihrem ersten, dritten und fünften Berufsjahr an der Takarazuka Revue Company einer Prüfung unterzogen, bei der ihr Rang neu bestimmt wird (vgl. Berlin 1988: 231). Die Prüfungen dienen auch dazu, die *seito* auf aktuelles oder zukünftiges Starpotential zu untersuchen; wer in diesen Tests besonders gut abschneidet, hat Aussichten auf größere und bessere Rollen in den kommenden Produktionen (vgl. ebd. 231-232).

Von der Position der Topstar-*Otokoyaku* abgesehen, hängt die Verteilung der restlichen Rollen in den Produktionen jedoch scheinbar nicht immer vom Rang innerhalb des *Star-Systems* ab. So werden am Ende des Programmhefts für die „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“-Inszenierung von 2016 die einzelnen Mitglieder der *sora-gumi* 宙組 („Kosmos-Gruppe“) per Fotografie gemäß ihrer Rangordnung abgebildet, wobei die Bedeutsamkeit des

⁶ Die Frauendarstellerinnen werden *musumeyaku* 娘役 („Tochterrolle“) genannt.

⁷ Originaltitel: 王家に捧ぐ歌・オペラ「アイーダ」より („Ein Lied geweiht den Königreichen – nach der Oper ‚Aïda‘“).

⁸ Wird von der Takarazuka-Revue unter dem Titel „Kaze to tomo ni sarinu 風と共に去りぬ“ seit 1977 aufgeführt.

Ranges nicht immer mit der Bedeutsamkeit der Rolle übereinstimmt, wie man an Position und Größe der Photographien erkennen kann (vgl. Progr. Erizabêto 2016, o.S.): Die Abbildungen der *goldenen Kombination*, Asaka Manato 朝夏まなと (Tôto) und Misaki Rion 美咲凜音 (Erizabêto), nehmen jede für sich eine ganze Seite ein. Während aber die Rolle des Rukîni bedeutend wichtiger im Stück ist als die des Franz Joseph, nimmt die Darstellerin des Letzteren ebenfalls eine ganze Seite ein, während das Bild der Darstellerin des Rukîni verkleinert ist. Das zeigt ihre hierarchische Unterordnung unter dem Topstar-Paar und der Darstellerin des Franz Joseph, die die Position der zweitwichtigsten *otokoyaku* im Ensemble innehat. Die Photographien der Darstellerinnen von Ludovika und Graf Grüne, die im Stück eine eher kleine Rolle spielen, werden auf einer Seite zusammengefasst, während die Darstellerinnen bedeutenderer Rollen – etwa die von Erzherzogin Sophie oder die von Rudolf – mit drei bis fünf anderen Darstellerinnen auf einer Seite abgebildet sind. Die letzte Seite dieser Fotoserie ist Yûma Rin 悠真倫 gewidmet, die die eher unbedeutende Rolle des Herzog Max spielt. Ihre prominente Präsentation liegt vermutlich daran, dass Yûma kein Mitglied des Kosmos-Ensemble ist, sondern zu der sogenannten *Spezialisten-Gruppe*, der *senka* 専科, gehört.⁹ In dieser Gruppe befinden sich – meist ältere – Schauspielerinnen, die entweder auf bestimmte Rollenfelder spezialisiert sind oder über herausragende künstlerische Fähigkeiten in einem bestimmten Bereich verfügen; verlangt eine Rolle in einer Produktion nach den Qualifikationen einer Schauspielerin aus der *senka*, wird sie für die Dauer der Produktion an das betreffende Ensemble „ausgeliehen“ (vgl. Berlin 1988: 262-263).

Wenn man extra wegen ihrer Eignung für eine bestimmte Rolle Schauspielerinnen zeitweise einem Ensemble beitreten lässt, muss man annehmen, dass auch die *seito* in dem Ensemble gemäß ihrer Qualifikationen für eine Rolle *gecastet* werden. Es zeigt sich also, dass bei den Produktionen der Revue die Erfüllung der Anforderungen, die an eine Rolle gestellt werden, vor dem Rang einer Schauspielerin steht. Mikami deutet allerdings an, dass die hauseigenen *Scriptwriter* der Revue ihre Stücke und die darin vorkommenden Charaktere an das Rangsystem des jeweiligen Ensembles anpassen (vgl. Mikami 2011: 42). Bei dem *Takarazukalisations*-Prozess fällt zudem auf, dass neben der Fokussierung auf die Rolle, die die Topstar-*Otokoyaku* übernimmt, auch neue Rollen geschaffen werden, um verschiedenen

⁹ vgl. o.A. : *Profil Yuma Rin プロフィール 悠真倫* Etn. *Official WebSite Takarazuka Revue*. <http://kageki.hankyu.co.jp/star/yuma_rin.html>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Schauspielerinnen eine größere Wichtigkeit zukommen zu lassen (vgl. Marumoto 2012: 164; Sakaue 2010: 195).

2.2 Der Reiz der *otokoyaku*

Dass die Topstar-*Otokoyaku* in jeder Produktion die Hauptrolle bekommen muss, selbst wenn es sich dabei um eine weibliche Rolle handelt, liegt an der besonderen Faszination, die die *otokoyaku* auf ihre Zuschauer(innen)¹⁰ ausüben.

Diese Faszination, die sich auch in Konsumbegeisterung äußert, nutzt die Takarazuka Revue Company, um Merchandise der jeweils aktuellen Topstar-*Otokoyaku* ihrer fünf Ensembles zu verkaufen (vgl. Robertson 2001³: 166). Stickland sieht die *otokoyaku* „in the position of a family's main breadwinner“, da die Verantwortung, das Publikum anzuziehen, bei ihnen läge (vgl. Stickland 2008: 130). Der Topstar-*Otokoyaku* eine geringere Rolle zuzuweisen, wäre also mit dem Risiko verbunden, dass die betreffende Inszenierung von der großen Fangemeinde des Stars gemieden wird und somit die Company einen finanziellen Verlust erleidet.

Die Bevorzugung der *otokoyaku* bei der Rollenverteilung gegenüber den *musumeyaku* erfolgt seit der Etablierung dieser festen Rollenfächer in den 1930-er Jahren; vor dieser Zeit wurde bei jeder Produktion neu entschieden, wer die Männer- und wer die Frauenrollen übernehmen würde (vgl. Yamanashi 2012: 96).

Die Begeisterung für die *otokoyaku*, die seit der Etablierung der festen Rollenfächer stetig gewachsen ist, ist ein viel erforschtes Thema:

Unter anderem sieht Parker die Männerfiguren als eine Kreation aus der gemeinsamen Vorstellung von einem „idealen Mann“ des Produktionsteams, der *otokoyaku*-Schauspielerinnen und der Zuschauerinnen (vgl. Parker 2001: 249-250). Dieser „ideale Mann“ hat nichts mit einem Mann in der Wirklichkeit zu tun: Männliche *Scriptwriter* der Revue sind bei ihren Überlegungen, wie sie den männlichen Charakter in ihrem Stück zu einem wirklich *coolen* („*kakkoii* カッコいい“) Mann machen könnten, zu dem Schluss gekommen, dass sie den Charakter möglichst als Gegenteil von sich selbst anlegen müssen (vgl. Mikami 2011: 41-42). Was diesen „idealen Mann“ sonst noch ausmacht, hängt von seiner Beziehung zu den übrigen Figuren in der „world of fantasy adventure“ ab, als die das Stück erscheinen soll (vgl. Parker 2001: 248).

¹⁰ Das Publikum der Revue besteht zwar größtenteils aus Frauen, doch auch die wenigen männlichen Zuschauer haben wiederholt ihre Begeisterung für die *otokoyaku* geäußert (vgl. Nakamura & Matsuo 2003: 68).

Die *musumeyaku* hat nach Stickland nur die Funktion, die Großartigkeit der *otokoyaku* zu verstärken; es ist daher nicht vorgesehen, dass die *musumeyaku* eine prominentere Rolle bekommen, durch die im Vergleich die Männerfiguren der *otokoyaku* weniger ideal wirken würden (vgl. Stickland 2008: 115). Diese Unterordnung unter die *otokoyaku* spiegelt die gesellschaftliche Situation der Frauen in Japan wider, was die *musumeyaku* für die Zuschauerinnen unsympathisch macht:

To the majority of female fans and performers [...] the pretty, cloyingly sweet and dependent *musumeyaku* may be too painful a reminder of their own powerlessness to win much sympathy or affection. (Stickland 2008: 115)

Die *otokoyaku* hingegen werden von den Zuschauerinnen durchaus als Frauen wahrgenommen – allerdings als Frauen, die die Grenzen dessen überschritten haben, was als explizit männlich und als explizit weiblich gilt. Die Begeisterung für die *otokoyaku* besteht also darin, dass sie den Traum der Zuschauerinnen¹¹ leben, sich nicht von Geschlecht und *Gender* einschränken zu lassen (vgl. Robertson 2001³: 82).

Von den „idealen Männern“ auf der Bühne geht aber auch eine erotische Anziehungskraft aus: *Musumeyaku* müssen immer eine kindliche Unschuld ausstrahlen. Wenn aus westlichen Quellen Stücke adaptiert werden, bei denen ein charakterstarker, sehr sinnlicher weiblicher Charakter vorkommt, wird dieser deswegen von einer *otokoyaku* verkörpert, da diese angeblich über eine für die Rolle geeignete „männliche Sinnlichkeit“ verfügt, die sich die Männerdarstellerinnen bei der Einübung ihres *gegenderten* Rollenfaches angeeignet haben (vgl. Robertson 2001³: 83).

Doch während die Männerfiguren auf der Bühne eine erotische Ausstrahlung haben, werden die Schauspielerinnen der Revue paradoxerweise als Frauen ohne Sexualität und *Gender* wahrgenommen (vgl. ebd. 82). Durch verschiedenes Vokabular – die Schauspielerinnen werden als *seito* („Schülerin“), das Karriereende an der Revue als *sotsugyô suru* 卒業する („Studium o.ä. absolvieren“) bezeichnet – wird den Schauspielerinnen künstlich ein geschlechterloser „Kind-Status“ auferlegt (vgl. Nakamura & Matsuo 2003: 62).

Nakamura und Matsuo nennen noch einen weiteren Grund für die Beliebtheit der *otokoyaku*: Sie bedienen sich psychoanalytisch beeinflusster Filmtheorie (vgl. ebd. 2003: 65-66), um die These aufzustellen, dass die Zuschauerinnen sich deswegen mit den *otokoyaku* besonders gut

¹¹ Nakamura und Matsuo deuten an, dass dieser Traum, die gesellschaftlichen Geschlechtergrenzen abzuschütteln, nicht nur von weiblichen Fans der Revue, sondern auch von Männern geträumt wird, die sich von den Anforderungen der Gesellschaft überfordert fühlen (vgl. Nakamura & Matsuo 2003: 70-71).

identifizieren könnten, weil diese weder explizit dem männlichen noch dem weiblichen Geschlecht zuzuordnen seien:

[F]emale audience members cannot fully invest in the film or stage experience because they cannot identify with either the male heroes [portrayed by male actors; Anm. d. Aut.] because they are male or the female leads [as female heroes; Anm. d. Aut.] who are not portrayed as empowered. We have heard this in our own interviews with fans when asking them why they are not attracted towards traditional (male) Japanese theatre on one hand, or towards the female *musume-yaku* in Takarazuka on the other. (Nakamura & Matsuo 2003: 65)

Eine Identifikation mit den Figuren des Stückes hält Yamanashi für wichtig zum Gelingen des *Fantasy Adventure* der Revue: Die Zuschauerinnen müssen mit den Helden der Geschichte mitleiden, so dass sich die zahlreichen Emotionen, die sich während dem Zusehen angesammelt haben, an den emotionalen Höhepunkten des Stückes in einer Katharsis lösen:

Even if the play is not totally tragic, emotional sufferings of characters are likely to be persuasive and stir a sympathetic response in the audience. In Takarazuka plays, [sic] love forces the hero and heroine to overcome many obstacles. [...] The narrative is assisted by orchestral music to highlight intense feelings. Intensified emotion leads to catharsis in audience members through an encounter with the 'other' in the fiction portrayed on stage. [...] Tears often intensify the audience's engagement with the drama. The audience may weep copiously when the hero/heroine sings his/her heart out at the climax of emotion. These moments grip the hearts of viewers and create die-hard Takarazuka fans. (Yamanashi 2012: 110)

3 Tôto im Mittelpunkt

Wie bereits erwähnt (*siehe Kapitel 2*), gibt es in der Revue immer wieder Adaptionen, bei denen ausnahmsweise die weibliche Hauptrolle von der Topstar-*Otokoyaku* besetzt wird. Es drängt sich die Frage auf, weshalb in „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“ der Topstar nicht einfach die Rolle der Titelheldin eingenommen hat – zumal diese Rolle in der Vergangenheit bereits zweimal mit *otokoyaku*¹² besetzt worden ist (vgl. Mikami 2011: 54).

¹² In der Inszenierung von 2005 übernahm *otokoyaku* Sena Jun 瀬奈じゅん die Rolle der Erizabêto; nach dieser Inszenierung wurde *Sena Jun* zur neuen Topstar-*Otokoyaku*, nachdem ihre Vorgängerin ihre Karriere an der Revue beendet hatte (vgl. O.A.: *Sena Jun* Etn. TAKAWIKI. <<http://www.takawiki.com/tiki-index.php?page=Sena%2BJun>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.). In der Inszenierung von 2009 spielte Nagina Ruumi 凧七 瑠海 – eine *otokoyaku* aus der *senka* – die Erizabêto (vgl. O.A.: *Nagina Ruumi*. Etn. TAKAWIKI. <<http://www.takawiki.com/tiki-index.php?page=Nagina%2BRuumi>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.). Zum jeweiligen Zeitpunkt der beiden Inszenierungen war der Posten der Topstar-*Musumeyaku* in dem Ensemble vakant (vgl. O.A.: *Top Stars*. Etn. TAKAWIKI. <<http://www.takawiki.com/tiki-index.php?page=Top%2BStar%2BChart>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.).

Eine mögliche Antwort findet man bei dem Vergleich mit der *Takarazukalisation* anderer Werke: Die Kurzgeschichte „A Retrieved Reformation“¹³ des amerikanischen Autors O. Henry (1862-1910) handelt von einem ehemaligen Safeknacker, der die Aufdeckung seiner geheim gehaltenen kriminellen Vergangenheit riskiert, als er die Nichte seiner Braut aus einem Banksafe befreien muss; für die Takarazuka-Bühne wurde diese Kurzgeschichte unter dem Titel „Tobira no Kochira“¹⁴ 1993 adaptiert. Parker fällt bei einem Vergleich mit der Kurzgeschichte auf, dass in die Takarazuka-Inszenierung „fairytale-like fantasy“ eingeflochten wurde (vgl. Parker 2001: 244-245): Während beispielsweise in O. Henrys Kurzgeschichte der Safe aus (einfachen) technischen Gründen nicht zu öffnen ist (vgl. Henry, 1922, 47-48), ist der Safe in der Adaption mit einem Timer versehen, der den Safe für einen beliebigen zuvor eingestellten Zeitraum – zwischen 30 Minuten und 30 Jahren – verschließt, ohne dass er sich vor Ablauf der Zeit öffnen lässt. Als das Kind aus Versehen eingeschlossen wird, ist der Timer auf 30 Jahre gesetzt (vgl. Parker 2001: 244). Der Safe bekommt in diesem Moment in der Adaption den Charakter eines magischen Gegenstands: „The vault can remain impenetrable for thirty years, almost as if by magic, and the breaking of the lock is like the breaking of a spell“ (ebd. 245).

Es scheint, dass die Revue selbst Geschichten, die keine übernatürlichen Phänomene beinhalten, so gestaltet, dass sie Assoziationen an fantastische Elemente wecken. Wenn aber eine realistisch gehaltene Geschichte wie „Tobira no Kochira“ bereits Elemente enthält, die als märchenhaft interpretiert werden können, kann man aus der Beobachtung dieser *Takarazukalisation* heraus schließen, dass eine fantastische Gestalt, wie sie der personifizierte Tod ist, sich mehr als eine historische Kaiserin für das „Fantasy Adventure“ der Revue eignet. Zu dieser Theorie passt auch Mikamis Charakterisierung des Tôto als „frei von den Beschränkungen der Wirklichkeit“ – hierin sieht sie den Reiz verborgen, den diese Figur ausmacht (vgl. Mikami 2011:51).

Mikami untersucht in einem Aufsatz den großen Erfolg von u.a. der Adaption „Elisabeth“ an der Revue. Aus diesem Essay lässt sich eine weitere Möglichkeit herauslesen, um zu begründen, weshalb Tôto zur Hauptrolle gemacht wurde.

¹³ Parker nennt als Titel der Kurzgeschichte „A Retrieved Reconciliation“ (vgl. Parker 2001: 244). Es ist nicht festzustellen, ob das ein Versehen von Parker ist oder ob es sich um einen anderen – unbekannten – Titel der betreffenden Kurzgeschichte handelt.

¹⁴ Original Titel: 扉のこちら („Die Tür von dieser Seite“).

Nach Mikami hat Tôto für all sein Handeln nur einen Beweggrund: Er liebt Erizabêto und möchte mit ihr zusammen sein (vgl. ebd. 50). Erizabêtos Handeln hingegen ist abhängig von den Konflikten, die sich ihr in der „Wirklichkeit“ in den Weg stellen: Sie muss sich als Kaiserin am Hof und außenpolitisch behaupten, während sie sich innerlich nach Freiheit sehnt (vgl. ebd. 51). Während Tôto frei von der Realität ist, ist Erizabêto in ihr gefangen – in dieser Konstellation sieht Mikami das Erfolgsprinzip des Musicals:

Ein Mann, der immer nur aufrichtig die eine Frau liebt – oder mit anderen Worten gesagt: Ein Mann, der tatsächlich nichts anderes als das tut und nichts anderes begehrt, und eine Frau, die inmitten der Wirklichkeit lebt und handelt – wenn man den Erfolg [...] betrachtet, kommt einem der Gedanke, ob nicht dieses Konstrukt in Wirklichkeit das ist, was das Takarazuka-Publikum sehen möchte. (Mikami 2011: 52)

Mikami sieht den Charakter der *Erizabêto* als faszinierend für das Publikum, weil sie die „handelnde“ Person ist: Sie trifft die Entscheidungen in ihrem Leben und bei ihr liegt auch die Entscheidung, ob sie dem Werben Tôtos stattgibt (vgl. ebd. 51-52). Eine Frau, die sich – selbst, wenn sie leidet – im Leben behaupten kann, begeistert das Publikum (vgl. ebd. 54). Der Reiz der Männerrolle hingegen liegt – wie bereits angedeutet – eben in ihrer Loslösung von der Realität: Tôtos ganzes Handeln ist darauf ausgelegt, zu erreichen, dass er von Erizabêto geliebt wird und sie sich den Tod wünscht – da die beiden nur zusammen sein können, wenn Erizabêto tot ist (vgl. ebd. 51). Dass sein Charakter nicht unglaublich wirkt, wenn sein einziger Existenzgrund das Lieben ist, hängt damit zusammen, dass er als *shinigami* 死神 („Todesgott“) außerhalb der Welt der Lebenden steht und deswegen nicht durch einen Kontext, der nichts mit seiner Liebe zu Erizabêto zu tun hat, in diese eingebunden werden muss (vgl. ebd. 53).

Die Stücke, die in der Takarazuka-Revue aufgeführt werden, haben im Kern immer eine Liebesgeschichte (vgl. ebd. 52). „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“ ist die Liebesgeschichte von Erizabêto und Tôto – aus der Sicht von Tôto (vgl. ebd. 51-52). Würde man die Geschichte aus Erizabêtos Sicht erzählen, wäre die Liebesgeschichte lediglich eingebunden in Erizabêtos Handeln in der Realität. Tôtos Handeln hingegen ist durch nichts anderes bestimmt als durch seine Liebe zu Erizabêto – die Geschichte aus seiner Sicht zu erzählen, macht das Musical zu einer reinen Liebesgeschichte.

Dass Tôto zum Protagonisten des Musicals werden muss, weil er als fantastische Figur dem „Fantasy Adventure“ der Revue entspricht oder auch weil durch ihn eine reine Liebesgeschichte erzählt wird, sind lediglich Spekulationen. In der an dieses Kapitel anschließenden Untersuchung des *Takarazukalisations*-Prozesses an einem konkreten Beispiel wird sich auch herausstellen, ob diese aufgestellten Thesen Bestand haben.

4 Die Auswirkungen des *Takarazukalisations*-Prozesses

Mageanu sieht in „Elisabeth“ drei Motive stark hervorgetreten: Einmal das Motiv der *Freiheit* dargestellt durch eine Elisabeth, die eine derart allumfassende Freiheit anstrebt, die sie im Leben nicht finden kann (vgl. Mageanu 2015: 82-85). Das andere Motiv ist das des *Todes*, der Elisabeths Leben durchzieht und auch all diejenigen umfasst, die ihr nahe stehen (vgl. ebd.: 80-82). Das dritte Motiv ist das des *eigenen Willens*, durch den die Geschichte ihren tragischen Verlauf annimmt (vgl. ebd.: 86-87). Über Franz Joseph, der seinen eigenen Willen bei der Brautwahl durchsetzt, schreibt Mageanu (ebd. 86): „[...] his choice of bride is portrayed as the root of the eventual destruction of the Habsburg dynasty.“

Der Untergang des Hauses Habsburg wird in Mageanus Arbeit nicht weiter thematisiert, ist aber für Kunze und Levay eines der zentralen Themen in ihrem Werk.

Aus einem persönlichen Gespräch mit Kunze zur Uraufführung von „Elisabeth“ zitiert Rommel den Schöpfer des Werkes, dass er ursprünglich das Musical aus der Idee heraus entwickelt habe, „ein Stück über den Untergang des Hauses Habsburg zu schreiben. Eine Parabel über den Untergang der Welt“ (Rommel 2007:27).

Im Programmheft der 2015/16 „Elisabeth“-Tour findet sich dieser Gedanke wieder und wird noch weiter ausgeführt:

Meine [Kunzes; Anm. d. Aut.] Idee war es, die Jahrhundertwende und ihre Umwälzungen in einer Person zu fokussieren. In Elisabeth spiegelt sich nicht nur der Untergang ihrer Epoche, sondern auch der Übergang in eine andere Zeit. Sie war eine hochmoderne Frau, ihrer Zeit voraus und doch so verhaftet in ihr. Elisabeth verkörpert die Überzüchtung ihrer Kultur, dachte aber gleichzeitig modern und emanzipiert und wollte sich selbst verwirklichen. Der Widerspruch des *Fin de Siècle* wurde in diesem Menschen zum Symbol. (Kunze, zitiert im Programmheft 2015/16, o.S.)

Für die Untersuchung der Auswirkungen des *Takarazukalisations*-Prozesses wird sich in dieser Arbeit auf die Analyse der Szenen in „Elisabeth“, in denen Kunzes Motive von dem „Untergang einer Epoche“ und dem „Übergang in eine andere Zeit“ eindeutig zum Vorschein kommen, sowie auf die Analyse der Änderungen der entsprechenden Szenen in „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“ konzentriert.

4.1 „Elisabeth“ – Das Ende der Monarchie und der Fortschritt ins 20. Jahrhundert

Die meisten Szenen des deutschsprachigen Musicals konzentrieren sich darauf, Elisabeths Geschichte zu erzählen; es gibt allerdings fünf Szenen, in denen – soweit das möglich ist – von der Titelheldin abgerückt wird, um den Epochenwechsel bei ihren Zeitgenossen zu thematisieren: Akt 1 Szene 6, Akt 1 Szene 10, Akt 1 Szene 13, Akt 2 Szene 11 und Akt 2 Szene 17.

Es sei für die folgende Beschreibung dieser Szenen betont, dass es nicht darum geht, ob Kunze und Levay historische Tatsachen korrekt wiedergeben, sondern wie der „Übergang in eine andere Zeit“ in dieser künstlerischen Interpretation dargestellt wird.

4.1.1 Alle Fragen sind gestellt – der Untergang einer Epoche

In Akt 1 Szene 6 und Akt 2 Szene 17 wird sich dem Untergang der österreichischen Monarchie gewidmet. In besagter Szene 6 wird die Hochzeit von Elisabeth und Franz Joseph gefeiert. Handlungsort ist die Augustinerkirche in Wien, Handlungszeit ist der 24. April 1854 – um halb sieben Uhr abends (vgl. Elisabeth Drei 03:41-03:51). „Merkwürdige Zeit für eine Trauung. Aber passend [...]. Sehr passend [...]!“ (ebd. 03:45-03:47), kommentiert die Figur des Lucheni die späte Stunde. Während das Brautpaar auf den Altar zuschreitet und die Schleppe der Braut von den Handlangern des Todes, auch als *Todesengel* oder *Totentanz-Gruppe* bezeichnet (vgl. Rommel 2007: 75), hin- und hergerissen wird, stimmt ein Chor, der die Hofgesellschaft darstellt, das Lied „Alle Fragen sind gestellt“¹⁵ an (vgl. Elisabeth Drei 04:00-05:16). Der Inhalt dieses Liedes hat nichts mit der auf der Bühne dargestellten Hochzeit zu tun, sondern charakterisiert die adeligen Gäste. Es wird schnell deutlich, dass die Zeit des Adels abgelaufen ist. Als wäre ihm ein bestimmtes Pensum zugeteilt worden, von dem er weiß, dass er es ausgeschöpft hat, zählt er auf:

[...] Und alle Flüche sind gesagt./ Und alle Segen revidiert. [...] Denn alle Wunder sind geschehn./ Und alle Grenzen sind zerstört./ Wir haben jedes Bild gesehen,/ uns alle Klänge totgehört [...] Alle Fragen sind gestellt./ Und alle Chancen sind verschenkt. (Elisabeth Drei 04:15-04:49)

Von allen Flüchen, die dem österreichischen Adel zugestanden worden sind, haben sie nun alle gesagt; alle Wunder, die ihm geschehen konnten, sind nun alle geschehen; alle Chancen, die ihm gegeben wurden, hat er nun alle verschenkt – es wird für den Adel keine weiteren Flüche, Wunder, Chancen etc. mehr geben, da die Zeit, die ihm zustand, sich ihrem Ende nähert.

Die Hofgesellschaft ergeht sich in ihrer Endzeitstimmung, wo sie nichts mehr mit sich anzufangen weiß, in Dekadenz („Die Häßlichkeit empört uns nicht./ Die Schönheit ist uns längst banal./ Die gute Tat belehrt uns nicht./ Die böse Tat ist uns egal.“ (ebd. 04:21-04:32)) und Grausamkeit („Weil jedes Leid uns delectiert,/ sehn wir dich gerne untergehn,/ Elisabeth!// Elisabeth!“ (ebd. 05:00-05:15)).

¹⁵ Die Transkription dieses Liedes befindet sich auch im Rahmen eines Übersetzungsvergleichs im Anhang unter Punkt 6.3.

In der Vergangenheit wurde alles getan, was es zu tun gibt, in der Gegenwart gibt es nur noch Langeweile – die Hofgesellschaft ahnt, was die Zukunft bereithalten wird: „Wir sind die Letzten einer Welt,/ die stets an ihren Selbstmord denkt“, (ebd. 04:49-04:55).

Ihr unausweichliches Schicksal ereilt den Adel in Akt 2 Szene 17. Es ist die letzte Szene vor dem Epilog, in dem Elisabeths Ermordung geschieht. Handlungsort und Handlungszeit sind diffus. Zu Beginn der Szene steht Lucheni auf der dunklen Bühne – im Hintergrund ist auf der Bühnenwand ein verzerrtes Bild von Schloss Schönbrunn und einem riesigen Adler abgebildet. „Die Welt ist ein Schiff! Und das Schiff geht ... unter!“ kommentiert die Figur des Lucheni den Beginn der Szene und fährt dann fort, verschiedene Verwandte Elisabeths und deren schreckliche Schicksale aufzuzählen: Erschossen, verrückt geworden, ertrunken und verbrannt (vgl. Elisabeth Finale 00:00-00:50). Während dieser Vorstellung fahren die genannten Figuren auf einer Drehbühne, auf der bereits die Figuren anderer Adelige liegen, an ihm vorüber, die Todesengel reißen sie zu Boden – mit der zuletzt genannten Figur erhebt sich der ganze Chor der Adelige, es wird eine Reprise von „Alle Fragen sind gestellt“ angestimmt. Bei den letzten Zeilen schlagen auf der Bühnenwand, die wie eine Videoleinwand funktioniert, Flammen hoch und ein Steg senkt sich von links¹⁶ herab, auf dem sich der Tod befindet, der einem fassungslosen Franz Joseph den Untergang der Monarchie präsentiert (vgl. ebd. 00:00-01:13).

4.1.2 Die fröhliche Apokalypse – der Übergang in eine andere Zeit

Während der österreichische Adel nur noch auf sein Ende wartet, macht das österreichische Volk innerhalb von Akt 1 Szene 10, Akt 1 Szene 13 und Akt 2 Szene 11 eine Wandlung durch, die den Übergang in eine andere Zeit darstellt.

Szene 10 von Akt 1 spielt in einem Wiener Kaffeehaus: Kleine Plattformen, auf denen sich Tische, Stühle, Garderobenständer und die (ausschließlich männlichen) Kaffeehausgäste befinden, schießen wie Autoscooter über die Bühne.¹⁷ Jeder Gast hält eine Zeitung in der Hand; die Figur des Lucheni mimt einen Kellner. Die Kaffeehausgäste, die stellvertretend für das österreichische Volk stehen, sind äußerst lethargisch. In dem Lied „Die Fröhliche

¹⁶ Alle Bühnenanweisungen in dieser Arbeit erfolgen aus Sicht der Schauspieler (*stageleft*, *stageright*, etc.); d.h. der hier erwähnte Steg senkt sich aus Sicht der Zuschauer von rechts herab.

¹⁷ In der Uraufführung 1992 werden tatsächlich Kaffeehaustische mit Autoscootern verschmolzen, die alle Tiergesichter aufweisen (vgl. *Elisabeth – Das Musical [Part 7] – with subtitles* -. Video, min 6,03 Etn. YouTube.<<https://www.youtube.com/watch?v=aeSl4wNJDkM&index=7&list=PL92B8FB9AAADC4C2B>>, letzter Zugriff: 16.03.2018, min. 05:40-08:55).

Apokalypse“¹⁸ lesen sie sich gegenseitig die Nachrichten aus ihren Zeitungen vor; die dramatischsten Nachrichten werden allerdings desinteressiert mit Bestellungen an den Kellner unterbrochen:

Gast 1: Unsre junge Kaiserin weint den ganzen Tag/ Sie isst nicht mehr, seit sie ihr Kind verlor.

Gast 2: Noch eine Melange! (Elisabeth Fünf 03:27-03:34)

In dem Kaffeehaus vergehen Jahre, ohne dass sich an der gelangweilten Haltung der Gäste etwas ändert („Gast 1: ‚Wieder ein Jahr vorbei!‘ Gast 2: ‚Das ist mir einerlei!‘“ (ebd. 04:10-04:14)). Durch die vorgelesenen Nachrichten erfährt man, was sich in Elisabeths Leben und in der österreichischen Politik in der Zwischenzeit getan hat. Aber egal, ob es um den Klatsch geht, dass die Kaiserin von ihrer Schwiegermutter drangsaliert werde, oder um die Tatsache, dass es „Krieg im Piemont“ geben würde, oder dass Österreich nun ein Parlament habe – all diese Neuigkeiten werden verächtlich kommentiert: „Na, und wenn schon – / Wir sitzen im Kaffeehaus ’rum/ Und erwarten gähmend die Apokalypse“, (vgl. ebd. 03:50-05:00).

Ein paar Szenen später, Akt 1 Szene 13, hat das österreichische Volk seine Lethargie allerdings schlagartig verloren, als es erfahren muss, dass ihre Kaiserin in Zeiten einer Milchknappheit die wenige übrige Milch für sich beansprucht, um darin zu baden: „Kinder sterben, weil’s keine Milch gibt für sie ... [...] ... während sie [Elisabeth; Anm. d. Aut.] badet darin ... [...] ... und uns beraubt!“ (Elisabeth Sechs 01:07-01:15).

Die Bühne ist völlig leer belassen, wenn man von dem Steg absieht, der von links auf die Bühne ragt und auf dem sich die Figur des Lucheni befindet, der das Volk zu seinen Füßen aufhetzt (vgl. Abb. 2): Von ihm erfahren die Bürger, dass die Milch für Elisabeths Bad verwendet wird. Das Lied „Milch“¹⁹ besteht aus einem Dialog zwischen Lucheni und den aufgebrachtten Bürgern; verschiedene Schlagworte – „Lucheni: Krieg den Palästen! [...] Menge: Nieder mit jeder Macht! Lucheni: Freiheit für das Volk!“ (ebd. 02:00-02:08) – wechseln sich ab und schüren die Wut der Bürger gegen die Mächtigen. Die Figuren, die alle blecherne Milchkannen in den Händen halten, stampfen im Gleichschritt und lassen die Kannen gleichzeitig auf den Boden knallen, während sie nach und nach auf der ganzen Bühnenbreite frontal zum Publikum zum Stehen kommen (vgl. ebd. 00:14-02:04). Während des Liedes verdunkelt sich langsam die Bühne. Bei der letzten Strophe finden sich die Figuren

¹⁸ Der Titel des Liedes wurde dem österreichischen Schriftsteller Hermann Broch (1886-1951) entliehen, der mit dem Begriff „fröhliche Apokalypse“ die Zeit des Fin de siècle in Wien bezeichnete (vgl. Rommel 2007: 49).

¹⁹ Die Transkription dieses Liedes befindet sich auch im Rahmen eines Übersetzungsvergleichs im Anhang unter Punkt 6.4.

zu einem Schlusstandbild zu einer Gruppe auf der Bühnenmitte zusammen – einer reißt seine Milchkanne hoch, als wäre es eine Laterne, die Licht ins Dunkel bringen soll (vgl. Abb.4). Die letzten Verse lauten: „Brüder seid bereit/ es ist soweit!/ Schluß mit dem Leid! Sagt ja!/ Die neue Zeit ist da!“ (Elisabeth Sechs 02:03-02:17).

In dieser Szene wird das Volk als ein von der Obrigkeit ausgebeutetes Opfer dargestellt, das nun bewaffnet mit dem Licht der Aufklärung sein Joch abwerfen will.

Umso grotesker wirkt daher Szene 11 im 2. Akt, in der deutlich wird, was die neue Zeit für Österreich bedeutet. Es ist die letzte Szene, in der das einfache Volk einen Auftritt hat. Nach einem Streit zwischen Franz Joseph und seinem Sohn Rudolph wird ein Wechsel des Handlungsortes auf der Bühne dramatisch mit Bühnennebel und dumpfen Trommelschlägen symbolisiert (vgl. Elisabeth Zehn 01:15-01:25). Eine Demonstration findet statt. „Empörend! Was ist das?“ (ebd. 02:37-02:40) ruft ein Passant bei diesem Anblick. „Der Fortschritt, cazzo [it. „Trottel“; Anm. d. Aut.]! Unverkennbar: Das 20. Jahrhundert. Es schreitet aus!“ (ebd. 02:40-02:45), antwortet ihm Lucheni.

Zuvor hatte er bereits einem anderen Passanten erklärt, um wen es sich bei den Demonstranten handelt: „Nationalisten, Antisemiten! Anhänger von Schönerer²⁰“, (ebd. 01:46-01:52).

Dreimal marschiert die Gruppe der Demonstranten im Gleichschritt aus einer Türöffnung in der Bühnenwand von links über die Bühne nach rechts, wo sie durch eine weitere Öffnung verschwindet und bei der nächsten Runde in anderer Kostümierung wieder links erscheint (ebd. 01:25-03:50). Bei der ersten Runde tragen in Lodenmänteln angetane Demonstranten leer belassene Demonstrationsschilder – um den Arm eine weiße Armbinde mit rotem Kreis, in dem sich ein schwarzes Symbol befindet. Ebenfalls mit Armbinde, aber diesmal in Burschenschaftsuniform und gelb-schwarze Fahnen schwenkend erscheinen sie bei der zweiten Runde. Bei der dritten Runde kommen die Figuren in HJ-Uniformen und mit Fahnen, die dasselbe Muster wie die Armbinden aufweisen, aus beiden Türöffnungen.

Jeder einzelne Vers des Liedes „Hass!“, das bei dieser Szene gesungen wird, verdeutlicht, dass man es mit den Vorboten des Dritten Reiches zu tun hat, die bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert ihre Wurzeln schlagen. „Nieder mit Habsburg!“ (Elisabeth Zehn 02:56-02:58) und „Deutschland den Deutschen!“ (ebd. 02:58-3:00), rufen die Demonstranten. Dass eine Figur – von der Kostümierung her an einen Rabbi erinnernd – von drei glatzköpfigen Gestalten zusammengeschlagen und bespuckt wird (vgl. 02:40-02:51), symbolisiert den stark

²⁰ Georg Heinrich Ritter von Schönerer (1842-1921) - Gründer der Alldeutschen Vereinigung und Antisemit.

anwachsenden Antisemitismus dieser und späterer Zeiten, ist aber bei einem Lied, das unter vielen anderen antisemitischen Anspielungen die Verse „Die Judenschreiber, die Judenweiber sind unser Untergang! Schluss!“ (ebd. 02:14-02:23) enthält, eigentlich überflüssig. Ein gedonnertes „Siegheil!“ beendet das Lied und damit die Szene.²¹

Wie man bereits bei Luchenis Verhör durch einen unsichtbaren Richter des Totenreiches im Prolog erfährt, ist Lucheni, der Elisabeths Lebensgeschichte als eine Art Zeugenaussage aufleben lässt, schon seit einem Jahrhundert im Totenreich: „Nacht für Nacht dieselbe Frage! Seit 100 Jahren! Was soll die Frageri? *Merda* [it. „Scheiße“; Anm. d. Aut.!] Ich bin tot!“ (Elisabeth Eins 00:25-00:34), verlangt er aufgebracht zu wissen, ehe er auf des Richters Frage eingeht, warum er Elisabeth getötet habe.

Luchenis Sichtweise ist nicht die eines Zeitgenossen Elisabeths, der die Zukunft noch nicht kennt, sondern die eines „Menschen des 20. Jahrhunderts“ (Rommel 2007: 73), der Elisabeths Geschichte mit dem Wissen des 20. Jahrhunderts schildert. Die Menschen des späten 20. Jahrhunderts wissen, dass der Untergang der Donaumonarchie – und damit der Anbruch einer neuen Zeit – im Dritten Reich mündet.

4.2 „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“ – Die Taten eines eifersüchtigen Liebhabers

Die Szenen, die in „Elisabeth“ das Ende der Donaumonarchie und das *Fin de Siècle* behandeln, werden in „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“ einer radikalen Veränderung unterzogen: Das Lied „Hass!“ und der dazugehörige Teil der entsprechenden Szene sind gestrichen worden; ebenso der Teil in Akt 2 Szene 17, in dem von dem tragischen Ableben von Elisabeths Verwandten die Rede ist. Die Hochzeitsszene ist bei Takarazuka in Akt 1 Szene 8, die Kaffeehausszene in Akt 1 Szene 14 und die Milchszene in Akt 1 Szene 16 erhalten geblieben. Musikalisch gleichgeblieben, haben diese drei Szenen jedoch inhaltlich kaum noch etwas mit der deutschsprachigen Version zu tun. Wie im Folgenden bei einer Untersuchung der Veränderungen klar werden wird, geht es in der Takarazuka-Adaption nicht

²¹ Auf der privaten Aufnahme einer Aufführung vom 17.3.2015 in Essen ist deutlich zu hören, wie nach dem Abschluss der Szene im Zuschauerraum nicht geklatscht wird (vgl. Elisabeth Zehn 03:55-04:06). „[Bei der Uraufführung 1992; Anm. d. Aut.] entbrannte bei manchen Vorstellungen in Wien gar ein Kampf zwischen den Zuschauern: Denen, die die Szene beklatschten (nicht wegen ihres Inhalts, sondern wegen der optischen Umsetzung) und denen, die mit „Buh“- und „Psst“-Rufen gegen die Beifalls-Bezeuger agierten.“ (Rommel 2007: 68)

darum, die Stimmung des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Österreich wiederzugeben, sondern es geht um die Hauptperson des Stückes: Tôto.

4.2.1 Das Unheil des Hauses Habsburg

In Akt 1 Szene 7 haben Erizabêto und Franz Joseph zueinander gefunden. Die Bühne ist in warmes orangefarbenes Licht getaucht, während die beiden Figuren von ihrer aufblühenden Liebe singen und langsam von der Hauptbühne die *ginkyô* 銀橋 („Silberbrücke“)²² von links betreten. Auf der anderen Seite der *ginkyô* angekommen, küsst sich das Paar. Aber noch während sie über die Brücke gegangen sind, wird das warme Licht von Dunkelheit abgelöst und eine weitere Figur betritt die *ginkyô*, die dem Paar folgt: Es ist Tôto, der beobachten muss, wie seine große Liebe in den Armen eines Anderen liegt (vgl. Erizabêto 00:25:30-00:27:49).

Im Übergang von Szene 7 zu Szene 8 wird Tôto von der Figur des Rukîni angesprochen, der einen nicht weiter erläuterten Plan erwähnt. Der Plan hätte sich geändert, sagt daraufhin Tôto und weist einen Einwand von Rukîni ab: Nicht er habe den Plan geändert, sondern das Haus Habsburg (vgl. ebd. 00:27:46-00:28:03). Die letzten Worte werden herausgeschrien und ein halbdurchsichtiger Kulissenvorhang hebt sich und gibt Blick frei auf tanzende Todesengel, zu denen sich der Chor, der die Hochzeitsgäste darstellt, gesellt; Franz Joseph und Erizabêto sind zunächst nicht auf der Bühne (vgl. ebd. 00:28:04-00:28:22).

Das Lied dieser Szene heißt „Der Beginn des Unglücks“²³ – die einzelnen Verse werden abwechselnd von der Figur des Tôto und dem Chor gesungen, wobei Tôto den Ton angibt:

Tôto: All das Unglück lasst mich hier beginnen.

Chor: All das Unglück beginnt hier. (Erizabêto 00:28:21-00:28:32)

In „Der Beginn des Unglücks“ geht es nicht um eine des Lebens überdrüssige Gesellschaft, die nur noch auf ihr Ende wartet – es ist ein Lied, in dem Tôto dem Hause Habsburg den Kampf ansagt. Es wird davon gesungen, dass Habsburgs Ruhm verlösche, das Kaiserreich untergehe und der Geruch des Unglücks näherkäme (vgl. ebd. 00:29:15-00:29:37). „Nach und nach lasst mich erklären – den Ursprung des Unheils“ (ebd. 00:28:50-28:57), bietet die Figur des Tôto an. „Nach und nach werden wir wohl erfahren – den Ursprung des Unheils“ (ebd. 00:28:57-00:29:04), antwortet der Chor. Das Haus Habsburg hat keine Ahnung, dass es dem Untergang geweiht ist. Das Unheil besteht darin, dass die Frau, in die der Herrscher des

²² Die *ginkyô* ist ein beispielbarer Steg, der sich von den Seiten der Hauptbühne aus in einem leichten Bogen um den Orchestergraben legt.

²³ Im Original: *fuzen no hajimari* 不善の始まり; Die Transkription dieses Liedes befindet sich auch im Rahmen eines Übersetzungsvergleichs im Anhang unter Punkt 6.3.

Totenreiches verliebt ist, einen der Ihren heiratet. Ihr Schicksal besiegelt sich mit dem Jawort. „Die Würfel sind gefallen – es ist dein Vergehen/ Elisabeth!“ (ebd. 00:29:16-00:29:37) lauten die letzten Verse des Liedes.

Während der Szene ist die Figur des Tôto zu dem Chor auf die Bühne getreten (vgl. Abb. 5a), bei den letzten Versen des Liedes erscheint das glückliche Brautpaar und das Bühnenlicht verdunkelt die Bühne bis auf einen Lichtkegel, in dem sich Erizabêto, Franz Joseph und Tôto befinden (vgl. Abb. 5b). Als Erizabêto ihr Jawort gibt, verfinstert sich die Bühne – zuletzt verschwinden die Spotlights, die auf Erizabêto und Tôto gerichtet sind (vgl. Abb. 5c). Es ertönen laut die Hochzeitsglocken und die Figur des Tôto geht verzweifelt lachend nach links ab (ebd. 00:29:43-00:29:57).

4.2.2 Tôto, der Revolutionsführer

Inhaltlich gehören die Szenen 14 und 16 von Akt 1 zu Tôtos Plan, das Haus Habsburg zu stürzen. In Akt 1 Szene 13 sind Franz Joseph und Erizabêto für Ausgleichsgespräche nach Ungarn gereist. Dort erwartet sie ein kleiner Aufstand, bei dem Ungarns Unabhängigkeit gefordert wird, doch Erizabêto kann die Leute für sich einnehmen. Während Erizabêto zugejubelt wird, bleiben die Anführer des Aufstands bitter enttäuscht zurück. Tôto nähert sich ihnen und schickt sie nach Wien – sie sollen dort nach Unterstützern für eine Revolution gegen Habsburg suchen. In Akt 1 Szene 14 und 16 und in Akt 2 Szene 1B und 8 entwickeln sich die Pläne für die Revolution, für die Tôto Kronprinz Rudolf gewinnen kann. In Akt 2 Szene 9 findet die Revolution statt, aber sie wird niedergeschlagen und Kaiser Franz Joseph wird sein eigener Sohn als einer der Anführer präsentiert. In Akt 2 Szene 10 versucht Rudolf Unterstützung bei seiner Mutter zu finden, die ihn jedoch abweist. In Akt 2 Szene 11 begeht Rudolf verzweifelt Selbstmord; die Pistole wird ihm von Tôto gereicht, der mit dem Tod des Thronfolgers der Vernichtung des Hauses Habsburg einen großen Schritt nähergekommen ist. Während in der deutschsprachigen Version in der entsprechenden Szene „Die fröhliche Apokalypse“ besungen wird, ist bei dem Lied „Zeitvertreib“²⁴ nicht von einer Apokalypse die Rede. Die Bürger sind auch nicht vom politischen Geschehen gelangweilt, sondern von dem Klatsch über das Königshaus (man erfährt unter anderem von Elisabeths Diäten und Schönheitskuren) gleichzeitig genervt und doch auch fasziniert (vgl. Erizabêto 00:54:38-00:55:14). Der Refrain der Bürger lautet: „Der Nachrichten des Kaiserhauses sind wir überdrüssig/ aber für den Zeitvertreib sind sie perfekt!“ (ebd. 00:55:14-00:55:24). Es gibt aber den Refrain noch mit einem anderen Text: Im Verlauf der Szene finden sich die ungarischen

²⁴ Im Original: *taikutsu shinogi* 退屈しのぎ.

Revolutionäre in dem Café ein, wo sie ein konspiratives Treffen mit einem Verbündeten abhalten, der heimlich Flugblätter gegen die Donaumonarchie herstellt (vgl. ebd. 00:55:27-00:56:24). Der zweite Refrain wird von den Figuren der Revolutionäre gesungen: „Lasst uns die schlummernden Bürger erwecken und des Kaiserreichs Regierung stürzen!“

(ebd. 00:56:15-00:56:24). Die Kulisse der Kaffeehausszene befindet sich auf der Hinterbühne und grenzt sich durch Säulen deutlich von der leer belassenen Vorderbühne ab. Die Kulisse ist einem Kaffeehaus realistisch nachempfunden: Tapeten und Gemälde hängen an der rückwärtigen Wand (vgl. Abb. 6). An den Tischen sitzen die Figuren männlicher und weiblicher Kaffeehausgäste, die sich während der Szene immer wieder von ihren Plätzen erheben, die Vorderbühne betreten und wieder an ihre Plätze zurückkehren, während weitere Figuren von der Seite die Kaffeehauskulisse betreten – unter dem regen Treiben kann sich eine weitere Figur heimlich auf die Bühne schleichen: Unter den Gästen des Kaffeehauses befindet sich nämlich auf einmal Tôto – das Gesicht hinter einer Zeitung verborgen. Die ungarischen Revolutionäre erkennen den Mann, der ihnen in Ungarn den Tipp gab, Unterstützer in Wien zu suchen, und begrüßen ihn erfreut – er solle bei ihren Plänen doch mitmachen. Tôto schlägt in die angebotene Hand ein (vgl. ebd. 00:56:56-00:56:57:20). Beim dritten Refrain, bei dem die Kaffeehausgäste und die Revolutionäre jeweils nacheinander ihre Version singen, stimmt Tôto bei den Revolutionären mit ein (vgl. ebd. 00:57:12-00:57:42).

Während Tôto in dieser Szene sich mit kalter Berechnung in das Kaffeehaus geschmuggelt hat, ist er in Akt 1 Szene 16 von seinen Emotionen beeinflusst, als er die österreichischen Bürger gegen das Haus Habsburg aufhetzt. In Akt 1 Szene 15 erscheint er Erizabêto und fordert sie auf, mit ihm zu gehen, aber sie schickt ihn brüsk weg. Der Übergang zwischen den Szenen ist fließend: Die Figur des Tôto verlässt das Setting, das Erizabêtos Gemach darstellt, durch eine Tür, die zur Mitte der Hauptbühne führt (vgl. ebd. 01:02:03-01:02:29). Von dort hört Tôto Rukîni rufen, der Milch zum Verkauf anbietet. Von allen Seiten her strömen die Bürger herbei. Doch wie auch in der deutschsprachigen Version ist die Milch gerade ausgegangen, da sie für Erizabêtos Bad gebraucht wird. Nachdem er die Verzweiflung der Bürger eine Weile betrachtet hat, ist es allerdings diesmal Tôto, der den Bürgern mitteilt, dass es ihre Kaiserin sei, die ihnen die Milch geraubt hätte (vgl. ebd. 01:02:30-01:03:44). „Bürger, werdet zornig!“ (vgl. ebd. 01:04:12-01:04:14), fordert Tôto auf und fügt hinzu „Es ist Zeit, sich zu erheben!“ (vgl. ebd. 01:04:22-01:04:24). Rukîni springt seinem Herrn bei und schürt die Wut der Menge weiter.

Das Bühnensetting ist dasselbe wie bei der Kaffeehauszene, was eine Verbindung zwischen den beiden Szenen herstellt. Während Tôto und Rukîni die Bürger aufhetzen, kommen die

ungarischen Revolutionäre und ihr Verbündeter hinzu und betrachten das aufgebrachte Volk gespannt. Als Rukîni den Bürgern zruft, es sei wahr, dass die Kaiserin in Milch baden würde – das stünde auch in der Zeitung –, verteilen die Ungarn Flugblätter unter der Menge (01:03:47-01:04:03).

Am Ende des Liedes „Milch“²⁵ hat sich das Ensemble auf der *ginkyô* und den Seitenflügeln der Bühne aufgereiht. Zwischen Rukîni und einem der Revolutionäre befindet sich ganz im Zentrum der *ginkyô* die Figur des Tôto, dessen Stimme sich bei dem letzten von allen gesungenen Vers von dem restlichen Ensemble deutlich abhebt (vgl. Erizabêto 00:04:30-00:05:01).

Das Volk und die Revolutionäre mögen glauben, sie seien es, die nun die Zügel in die Hand nehmen – doch sie sind nur von Tôto manipuliert worden, der seinen großen Plan, den Untergang der Habsburger, verfolgt. „Schon kommt das Ende der Habsburger näher!“ (vgl. ebd. 01:04:42-01:04:47) singt die Figur des Tôto. Bereits zu Beginn der Szene gesellen sich zu den Bürgern und den Revolutionären nach und nach seine Todesengel, die bei dem Schlusstandbild des Liedes auf der Hauptbühne wie Schatten hinter der aufgebrachten Menge stehen (vgl. Abb. 7).

Am Ende der Szene bleibt Tôto alleine auf der *ginkyô* zurück. Das Bühnenlicht verdunkelt sich, nur ein Spotlight ist auf die Figur des Tôto gerichtet, die den Refrain von „Die Dunkelheit breitet sich aus“²⁶ anstimmt – ein Lied, das erst in Akt 2 Szene 8 vollständig gesungen wird (vgl. Erizabêto 01:05:05-01:05:28). Die Szene, bei der Tôto Kronprinz Rudolf für die Revolution gewinnen kann.

4.3 Vergleich der Inszenierungen

Bei der Gegenüberstellung fällt auf, welche unterschiedlichen Topoi in den beiden Inszenierungen behandelt werden: Der Epochenwechsel vom 19. Jhd. auf das 20. Jhd. in der deutschsprachigen Inszenierung und Tôtos Eifersucht in der Takarazuka-Version.

Der Epochenwechsel, den „Elisabeth“-Schöpfer Michael Kunze in sein Libretto eingebaut hat, wird in der Inszenierung von 2015/16 auch am Bühnenbild deutlich:

Der Steg, auf dem sich immer wieder Tod oder Lucheni befinden, hat ein Geländer aus Stahlseilen (vgl. Abb.2 und Abb.3), was an die Ingenieurkunst des ausgehenden 19.

²⁵ Im Original *miruku* ミルク; die Transkription dieses Liedes befindet sich auch im Rahmen eines Übersetzungsvergleichs im Anhang unter Punkt 6.4.

²⁶ Im Original *yami ga hirogaru* 闇が広がる.

Jahrhundert erinnert. Im Vergleich zur Takarazuka Version werden bedeutend mehr Bühnenmaschinen und -technik verwendet: Eine Drehbühne, auf der sich in Akt 2 Szene 17 der Chor der Hofgesellschaft befindet, der eben erwähnte Steg, der wie der Arm eines Kranes in die Bühne ragt, die kleinen Plattformen der Kaffeehausgäste in Akt 1 Szene 10, die wie Autoscooter über die Bühne flitzen, die Bühnenwand, die mal metallisch glänzt (vgl. Abb. 2), mal in ihrer Funktion als Videoleinwand Schloss Schönbrunn in ein Flammenmeer taucht oder Küstenlandschaften für Elisabeths Arie in Akt 1 Szene 8 projiziert (vgl. Abb. 1). Mit einem Wort: Konfrontiert mit all dieser Technik kann das Publikum das Geschehen auf der Bühne wohl nur schwerlich mit einer fernen Märchenwelt assoziieren – etwas, das für eine Takarazuka-Inszenierung unabdingbar ist. Geradezu unangenehm in die harte Realität wird man auch in Akt 2 Szene 11 zurückbefördert, als der Aufmarsch der Demonstranten, Elisabeths Lebensgeschichte in einen historischen Kontext setzt. Es mag nicht viele im Publikum geben, die wissen, wer die Anhänger der Schönerer-Bewegung sind, als die die Demonstranten ganz zu Beginn der Szene erscheinen, aber die Uniform der Hitlerjugend, in der die Demonstranten zuletzt erscheinen, ist für die meisten Menschen im deutschsprachigen Raum durchaus zu identifizieren. Auch an dieser Stelle wird deutlich, dass „Elisabeth“ trotz des fantastischen Elements des personifizierten Todes kein reines Märchen ist, sondern die Geschichte einer real-existierenden Person erzählt, deren Leben aus dem Kontext ihrer Zeit heraus gedeutet werden muss. Dass Elisabeth in den Köpfen der Menschen – zumindest noch zum Zeitpunkt der Uraufführung des Musicals 1992 – den Charakter einer Märchenkönigin hat, zeigt sich an der Reaktion des Publikums auf die 11. Szene des 2. Aktes: „Wenigen [Zuschauern der Uraufführung; Anm. d. Aut.] war klar, was eine Nazi-Kundgebung in einem Stück über die Kaiserin von Österreich zu suchen hatte“, (Rommel 2007: 68).

Die Szenen, die den Epochenwechsel thematisieren, stellen eine eigenständige Einheit dar: Man könnte jede dieser Szenen aus dem Musical herausnehmen, ohne dass es für den Hauptplot einen großen Unterschied machen würde: Ohne den historischen Kontext würde nur die Liebesgeschichte von Elisabeth und Tod erzählt werden.

Auf genau dieser Liebesgeschichte liegt aber der Fokus der Takarazuka-Inszenierung. Der historische Bezug wird daher nur in abgemilderter Form miteinbezogen. Über das Weglassen des Nazi-Aufmarsches der deutschsprachigen Inszenierung schreibt Mikami:

[...] derartig politische und ideologische Passagen sind von Takarazuka sorgfältig entfernt worden und alle Geschehnisse im Schauspiel werden von dem Standpunkt der Liebe zwischen Tod und Elisabeth aus dargestellt. (Mikami 2011: 45)

Der Konflikt Österreichs mit Ungarn ist historisch belegt; doch in „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“ wird dieser Konflikt instrumentalisiert, um Tôto als eifersüchtigen Liebhaber zu präsentieren.

Im Gegensatz zu „Elisabeth“ kann man bei der Takarazuka-Version die untersuchten Szenen nicht herauslösen, ohne den Gesamtkontext zu verändern. Die in Kapitel 3 genannte These, dass Tôto im Fokus der Geschichte steht, da die Liebesgeschichte aus seiner Sicht erzählt werden muss, findet in den untersuchten Szenen Bestätigung. Aus dem Übergang von der vorherigen Szene werden die Gefühle, die ihn zum Handeln antreiben, sichtbar: Im Übergang von Akt 1 Szene 7 zu Akt 1 Szene 8 wird die Reaktion Tôtos gezeigt, als dieser Zeuge des Kusses zwischen seiner geliebten Erizabêto und seinem Rivalen Franz Joseph wird: Er kündigt dem Haus Habsburg seine Vernichtung an – eine Handlung, die für das Publikum durch den Übergang der Szene nachvollziehbar geworden ist. Auch am Ende von Akt 1 Szene 15 sieht man Tôto leiden: Erizabêto hat ihn abgewiesen. Es wirkt daher auch für das Publikum verständlich, dass er unmittelbar darauf in Szene 16 die Bürger nicht nur gegen das Haus Habsburg, sondern auch direkt gegen seine Geliebte aufhetzt. Er erscheint in dieser Szene als der enttäuschte Liebhaber, der sich seiner Enttäuschung über die Abweisung Luft macht, indem er über die Geliebte herzieht.

Wenn man Tôtos Beweggründe für sein Handeln nicht gezeigt hätte, würden seine Handlungen nicht wie die eines Liebenden wirken, sondern wie die eines willkürlich handelnden Bösewichts.

Die andere in Kapitel 3 genannte These, dass die Revue fantastische Elemente bevorzugen würde, betätigt sich auch bei der spärlich eingesetzten Bühnentechnik im Vergleich mit der technisch überladenen Bühne der deutschsprachigen Inszenierung.

Die Kulissen sind realistisch gehalten: In der Hochzeitsszene sind von hinten bunte Kirchenfenster beleuchtet, die für eine traumhafte Atmosphäre auf der sonst dunkel gehaltenen Bühne sorgen (vgl. Abb. 5a). In der Kaffeehausszene verströmt die Kulisse des Kaffeehauses mit seinen altmodischen Tapeten und Gemälden den nostalgischen Charme einer vergangenen Zeit (vgl. Abb. 6).

Die Kostümierung ist bei Tôto besonders erwähnenswert: In jeder der untersuchten Szenen trägt er ein anderes Kostüm, das aber immer auch einen langen Anzugmantel beinhaltet, der ihm wie ein Umhang um die Beine weht; sein Haar ist lang und violett-schwarz; wie stark die Aufmachung von Tôto die Aufmachung der Figuren aus der Welt der Lebenden kontrastiert, sieht man in Akt 1 Szene 14, als Tôto (für die Zuschauer wie durch einen magischen Trick) plötzlich im Kaffeehaus auftaucht: Alle männlichen Gäste des Kaffeehauses tragen einen

stilechten Anzug der Jahrhundertwende und dazu einen ebenso passenden flachen Hut – auch Tôto hat sich zur Verkleidung so einen Hut aufgesetzt, der zu seiner restlichen Erscheinung nicht passend erscheint (vgl. Abb. 8). Die Todesengel hingegen, ebenfalls Wesen, die nicht in die Welt der Lebenden gehören, passen mit ihren langen silberfarbenen Haaren, die von violetten Strähnen durchzogen sind, optisch zu Tôto, ihrem Meister. Die fantastischen Figuren grenzen sich also deutlich von den übrigen Figuren ab. Doch auch die Letzteren entführen die Zuschauer mit den altmodischen Anzügen der männlichen Figuren und den bodenlangen Kleidern der weiblichen Figuren in eine fremde Zeit, die von der der Zuschauer abgekapselt ist. Diese auf historischen Vorlagen basierende Kostümierung stimmt zwar auch mit der in der deutschsprachigen Inszenierung überein, aber da in der Takarazuka-Version als das Bindeglied zwischen den Zeiten der Nazi-Aufmarsch fehlt, der einem die Realität unangenehm ins Gedächtnis ruft, bleibt die Kostümierung in der Takarazuka-Version Teil einer unerreichbaren Märchenwelt.

Diese Märchenwelt scheint nur bei den Inszenierungen der Takarazuka-Version in Erscheinung zu treten: In der Tôhō (東宝)-Produktion des Stückes (UA 2000) mit einem geschlechtergemischten Ensemble sind alle von der Takarazuka Revue gestrichenen Szenen wieder aufgenommen worden (vgl. Rommel 2007: 153). Auf einer Audioaufnahme der betreffenden Inszenierung ist zu hören, dass das Lied „Hass!“ und damit wohl auch die ganze Szene ebenfalls für diese Inszenierung wieder mitaufgenommen worden ist.²⁷

4 Bestätigung der Thesen

Die größte Veränderung, der „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“ unterzogen wurde, ist die Fokussierung auf einen anderen Protagonisten. In Kapitel 2 wurde allgemein untersucht, weshalb bei der *Takarazukalisation* des Stückes die Titelheldin einer männlichen Hauptrolle weichen musste. Es stellte sich heraus, dass gemäß der Rangordnung, die innerhalb der einzelnen Ensembles herrscht, die Topstar-*Otokoyaku*, die an der Spitze dieser Hierarchie steht, immer die wichtigste Rolle im Stück bekommt – in Ausnahmefällen selbst dann, wenn diese eine weibliche Hauptrolle ist. Die Topstar-*Otokoyaku* steht in der Ranghierarchie über der Topstar-*Musumeyaku*, weswegen diese nur eine Rolle, die der der Topstar-*Otokoyaku* untergeordnet ist, übernehmen darf.

²⁷ vgl. *Elisabeth – Hass (2001 Live Toho Cast) 憎しみ*. Video, min 1,44 Etn. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=9U42hVDufSU>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Die Revue bedient mit dieser Rollenverteilung die Wünsche des Publikums, das von den *otokoyaku* mehr begeistert ist als von den *musumeyaku*. Diese Begeisterung hat unterschiedliche Gründe: Laut einer Theorie verkörpern die *otokoyaku* die Traumänner der Zuschauerinnen, laut einer anderen verkörpern die *otokoyaku* die Träume der Zuschauerinnen, den Fesseln ihrer *gegenderten* Realität zu entkommen; eine dritte Theorie stellt die These auf, dass die Zuschauerinnen sich mit den androgynen Körpern der *otokoyaku* leichter identifizieren können als mit denen männlicher Schauspieler.

In Kapitel 3 wurden mögliche Erklärungen herausgearbeitet, weshalb sich in „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“ auf die Rolle des Tôto konzentriert wurde, wenn es doch auch möglich gewesen wäre, die bisherige Hauptrolle Erizabêto von der Topstar-*Otokoyaku* spielen zu lassen. In Abgleich mit einer anderen Adaption der Revue wurde die These aufgestellt, dass die Revue fantastische Elemente in ihren Stücken bevorzugt und Tôto, als der personifizierte Tod, daher mehr dem Stil der Revue entspricht als die historische Kaiserin Elisabeth. Eine andere These beschäftigt sich mit der Motivation und dem Charakter von Tôto: Tôtos Handeln ist allein geprägt von seiner Liebe zu Erizabêto, während die Titelheldin, aus verschiedenen anderen Motiven heraus handelt. Für eine reine Liebesgeschichte, wie sie dem Stil der Revue entspricht, muss dem Publikum die Geschichte aus Tôtos Sicht erzählt werden. In Kapitel 4 wurde untersucht, wie im Detail der *Takarazukalisations*-Prozess eine Inszenierung von „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“ aus dem Jahre 2016 geprägt hat. Als Vergleich wurde eine deutschsprachige Inszenierung aus dem gleichen Zeitraum hinzugezogen. Als Vergleichspunkt wurde ein Motiv gewählt, das von den „Elisabeth“-Schöpfern selbst als eines der zentralsten in ihrem Werk angegeben worden ist: Der Übergang in eine andere Epoche.

Es wurden die Szenen in der deutschen Inszenierung untersucht, in denen dieses Motiv besonders stark in Erscheinung tritt; anschließend wurde untersucht, wie in der Takarazuka-Version dieses Motiv verändert wurde. Nicht nur inhaltliche, sondern auch inszenatorische Gesichtspunkte wurden dabei analysiert. Bei diesem Vergleich stellte sich heraus, dass die in Kapitel 3 aufgestellten Thesen zumindest in diesem Teil der Gesamtinszenierung Bestätigung finden:

In der deutschen Inszenierung findet das Motiv des „Epochenwechsels“ nicht nur inhaltlich, sondern auch mit der sehr prominenten Verwendung von technischen Mitteln statt. Mit der Szene des Nazi-Aufmarsches wird von der scheinbar fernen Vergangenheit, in der die Kaiserin Elisabeth lebte, eine Brücke zu der Gegenwart des Publikums geschlagen.

In der japanischen Version fehlt dieses Bindeglied, was dazu beiträgt, dass sich das Publikum in eine ferne Märchenwelt entführen lassen kann. Die realistische, aber romantisierte Kulissenbühne trägt zu dieser Illusion genauso bei wie die Kostümierung der Figuren. Besonders Tôto und seine Todesengel stechen mit ihren fantastischen Bekleidungen und Frisuren unter den übrigen Figuren hervor. Somit unterstützt die Darstellung dieser Märchenwelt die Notwendigkeit, Tôto als fantastisches Wesen in den Vordergrund zu rücken. In der deutschen Inszenierung taucht die Figur des Todes in den untersuchten Szenen gar nicht auf, während die Figur des Tôto in der japanischen Version nicht nur in jeder der Szenen auftaucht, sondern auch immer im Mittelpunkt steht. In diesen Szenen wird Tôtos Charakter als Mann, der nur aus Liebe handelt, bestärkt. Die Szenen dienen daher der Betonung der Liebesgeschichte zwischen Erizabêto und Tôto. Das Motiv vom „Untergang der Monarchie“, das Teil des Epochenwechsels ist, wird hier als eine durch einen eifersüchtigen Tôto aktiv herbeigeführte Katastrophe instrumentalisiert. Die Konzentration darauf, eine Liebesgeschichte zu erzählen, spricht auch hier für die in Kapitel 3 genannte These. Ob sich nur in diesen Szenen oder auch im Rest der Inszenierung die These von der Märchenwelt und die These von der Liebesgeschichte bestätigen würden, kann nur eine vollständige Inhaltsanalyse der Inszenierung „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“ klären.

4 Anhang

6.1 Anmerkungen der Autorin

Die in der Arbeit angegebene Abkürzung UA steht für „Uraufführung“ und gibt das Jahr an, in der das erste Mal eine Inszenierung mit dem betreffenden Titel aufgeführt worden ist. Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich die in der Arbeit zitierten Zeitangaben nach dem Muster „Erizabêto Zeitangabe“ auf die in den Quellenverweisen angegebene DVD-Aufzeichnung der Inszenierung von „Erizabêto – Ai to Shi no Rondo“ aus dem Jahr 2016; die Zeitangaben nach dem Muster „Elisabeth ausgeschriebene Zahl Zeitangabe“ bezieht sich auf die in den Quellenverweisen unter Primärquellen angegebenen Aufnahmen einer Aufführung von „Elisabeth“ aus dem Jahr 2015 – die jeweils ausgeschriebene Zahl bezieht sich auf die jeweils im Videotitel genannte Nummer.

Aus urheberrechtlichen Gründen wurden für die Veröffentlichung dieser Arbeit Abbildungen ersetzt bzw. entfernt, die nicht unter das Zitatrecht fallen.

6.2 Übersetzungsleistung zur Hausarbeit

Mikami, Masako 2011: 50-52 (Kapitel 5)

Wenn man „Me & My Girl“ mit der Lesung „die Geschichte von einem Mann, der liebt, und einer Frau, die handelt“ versteht, werden überraschende Gemeinsamkeiten mit der Welt von „Elisabeth“ deutlich, die auf den ersten Blick als ein komplettes Gegenteil erscheint. Worin besteht die Motivation für Tod in „Elisabeth“? Was macht Tod innerhalb der Aufführung? Der Grund, der ihn antreibt, ist nur der eine: „Er liebt Elisabeth und möchte immer mit ihr zusammen sein.“ In diesem Punkt ist der Herr des Totenreichs, Tod, ein Charakter, der aus demselben Holz wie der liebenswerte Bill aus dem Arbeiterviertel geschnitzt ist.

Was auf der anderen Seite Elisabeths Handeln bestimmt – ihre Position als Habsburg-Kaiserin, Harmonie zwischen Österreich und Ungarn, der Wunsch nach Freiheit und Selbstverwirklichung – ist stets ein Konflikt mit der beschwerlichen Wirklichkeit ihrer Zeit. In Abweichung von Tod, der als *shinigami* frei von den Beschränkungen der Wirklichkeit ist, handelt und leidet sie in den Fesseln der Wirklichkeit.

Damit Tod die Liebe, die er für Elisabeth empfindet, realisieren kann, muss sie sterben. Dennoch bringt Tod, der ein *shinigami* ist, sie nicht gewaltsam um. Das Einzige, was er tun kann, ist dafür zu sorgen, dass es geschieht, dass er Elisabeth verführt, von ihr geliebt wird und sie von sich aus den Tod sich wünscht. So gesehen kann man „Elisabeth“ auch so interpretieren, dass es bis zum Schluss durch die Versuche von Tods Liebeswerben und durch die Abweisung derselben durch Elisabeth gegliedert ist. Der Unfall in ihren Mädchenjahren, der Zeitpunkt, wo sie durch einen Streit mit ihrer Schwiegermutter nach der Hochzeitsnacht an dem künftigen Eheleben verzweifelt oder auch der Zeitpunkt, wo sie den Verrat ihres Ehemanns, des Kaisers, bemerkt: Immer wieder nähert sie sich dem

Tod, doch jedes Mal erlangt sie kurzzeitig den Willen zum Leben zurück und die Erfüllung von Tods Liebe wird aufgeschoben.

Am Ende des 1. Aktes, in der Szene, in der sie die Liebe ihres Ehemanns endlich als Schutz gegen die Kaiserinmutter, ihrer Schwiegermutter, gewinnt, trägt Elisabeth die entsprechende Kleidung, die auf einem Bild zu sehen ist, das in Wien wohl jeder vom Sehen her kennt,²⁸ und sie hat eine Pose eingenommen, auf der sie ganz wie auf dem Bildnis den Oberkörper gedreht, über die Schulter zurückblickt – so steht sie gebadet in Scheinwerferlicht in der Mitte der Bühne. Als die Autorin das Stück in Wien sah, wurde in diesem Moment das ganze Theater von stürmischem Beifall erfasst. Es war ein Moment, in dem sich die fiktionale Elisabeth auf der Bühne ganz mit der historischen Elisabeth überlappte, die tief im Gedächtnis der Leute eingepägt ist. In der Wiener Inszenierung ist diese Szene Elisabeths Siegeserklärung; es wird den Zuschauern vermittelt, dass sie von jetzt an den Weg eines unabhängigen Lebens beschreitet, bei dem sie sich niemandem unterordnet.

Aber bei dieser Szene in der Takarazuka-Inszenierung ist derjenige, der die Mitte der Bühne einnimmt, nicht eine Elisabeth, die aussieht, als hätte sie die Freiheit in ihren Besitz gebracht, sondern es ist ein Tod, der mit dem Gesicht zum Publikum müde hingestreckt daliegt. Der Sieg in Bezug auf Elisabeths Leben ist für Tod eine Niederlage. Denn ihr Sieg bedeutet, dass er von ihr zurückgewiesen wird und sich der Zeitpunkt, zu dem er mit ihr vereint sein wird, erneut nach hinten verschoben hat. Da Takarazukas „Elisabeth“ die Liebesgeschichte von Tod ist, ist das, was das Publikum hier sieht, „ein Mann, der von der Frau, für die er Gefühle hegt, abgewiesen wird und nun schmollt“. In dem Punkt, dass, wie sehr auch immer er sie zu lieben begehrt, das Entscheidungsrecht für diese Beziehung von Elisabeth ergriffen wird, ist Tod, während er als ein Herrscher, der ihr Leben steuert, erscheint, in Wirklichkeit von einer ganz passiven Existenz. Gerade in den Liedzeilen, die Tod, der im Prolog [sic]²⁹ endlich mit Elisabeth vereint ist, singt – „Ich hab’ mich so nach dir geseht/ Lass mich nicht warten“ (auf Japanisch: 君に恋い焦がれ、君を求めてきた、もうこれ以上待たせないでくれ) – liegt das Prinzip seiner Liebe, das Tods Handeln durchzieht.

Die Welt in einem Stück der Takarazuka Revue wird basierend auf dem Muster der Liebe zwischen einem ‚Mann‘ und einer ‚Frau‘ entwickelt. Obwohl die ‚Männerrolle‘ „ein ‚Mann‘, der von einer ‚Frau‘ dargestellt wurde,“ ist, handelt es sich grundsätzlich um eine Liebesgeschichte zwischen einem ‚Mann‘ und einer ‚Frau‘, da die ‚Männerrolle‘ innerhalb des Stückes ein vollkommener ‚Mann‘ ist. Man kann sagen, dass die Liebesgeschichte eines ‚Mannes‘ und einer ‚Frau‘ in der Takarazuka Revue die Struktur eines klassischen Melodrams – ‚starker Mann‘ versus ‚schwache Frau‘ – einfach nachzeichnet.

²⁸ Gemeint ist das ikonische Portrait der Kaiserin von Maler Franz Xaver Winterhalter (1805-1873).

²⁹ Die zitierten Verse entstammen dem Epilog. Da der Rest der Behauptung zu dem Epilog passt, könnte man hier einen Flüchtigkeitsfehler der Autorin vermuten.

Die Welt der Stücke der Takarazuka Revue wird tatsächlich immer basierend auf einer Liebesgeschichte entwickelt. Aber ist es durch „das einfache Nachzeichnen der Struktur eines klassischen Melodrams – ‚starker Mann‘ versus ‚schwache Frau‘“, nicht schwierig, das Verlangen des Publikums zu erfüllen? Das Männerbild, welches das gegenwärtige Publikum zu sehen wünscht, beschränkt sich nicht nur auf den „starken Mann“. „Stärke“ ist nicht mehr alles, was mit „Coolness“ verbunden wird. Auch wenn das grandiose Musical „Elisabeth“ und die gute alte Musicalcomedy „Me & My Girl“, oberflächlich betrachtet, zwei völlig verschiedene Werke sind, sind die Struktur und das Schema, die sich am Grund verbergen, identisch. Ein Mann, der immer nur aufrichtig die eine Frau liebt – oder mit anderen Worten gesagt: Ein Mann, der tatsächlich nichts anderes als das tut und nichts anderes begehrt, und eine Frau, die inmitten der Wirklichkeit lebt und handelt; wenn man den Erfolg dieser beiden Adaptionen betrachtet, kommt einem der Gedanke, ob nicht dieses Konstrukt in Wirklichkeit das ist, was das Takarazuka-Publikum sehen möchte. Denn ironischerweise sind es nicht die originalen Werke der hauseigenen *Scriptwriter*, sondern gerade die adaptierten Musicals, die das Verlangen des Publikums perfekt auf der Bühne verkörpern können.

5

『ミー＆マイガール』を「恋する男と行動する女の物語」と読み解くとき、一見対極的に見える『エリザベート』の世界との意外な共通点が現れてくる。

『エリザベート』におけるトートの行動原理とは何か。劇中、トートは何をしているのか。彼を動かす原理は、ただ一つ「エリザベートを愛している、彼女と一緒にになりたい」であり、その点において黄泉の帝王トート

は、愛すべき下町青年ビルと同じ系譜に連なる人物である。

一方、エリザベートの行動を規定しているのは、ハプスブルグの皇后としての立場、オーストリアとハンガリーとの融和、自由と自己実現への希求など常に時代の複雑な現実との葛藤である。現実の制約から自由であるトート＝死神とは異なり、彼女は現実の桎梏の中で行動し苦悩する。

トートがエリザベートに対する愛を成就させるためには、彼女は死なねばならない。しかし死神であるトートが、暴力的に彼女を殺すことはない。彼にできることは、エリザベートを誘惑し、彼女に愛されて、彼女が自ら死を望むようにすることでしかない。そう見れば、『エリザベート』は、結末に至るまでトートの求愛の試みとエリザベートによる拒絶によって構成されているとも解釈できる。少女時代の事故、初夜の後姑との争いで結婚生活の前途に絶望するとき、夫である皇帝の裏切りに気付くとき、など何度となく彼女は死に近づくが、その都度いったん生への意欲を取り戻し、トートの愛の成就是引き伸ばされる。

一幕の終わり、夫の愛を盾についに姑である皇太后に勝利する場面で、エリザベートは、ウィーン市民ならおそらくは誰もが見知っている肖像画にある通りの衣装をまとい、肖像画そのままに上半身をよじり肩越しに後ろを振り返るポーズをとって、スポットライトを浴びて舞台中央に立つ。筆者がウィーンで観劇したときには、この瞬間劇場全体が割れるような拍手に包まれた。それは舞台上の虚構のエリザベートが、人々の脳裏に刻みこまれている史実のエリザベートとぴったりと重なり合う一瞬であった。ウィーン版においてこの場面は、エリザベートの勝利宣言であり、彼女がこれ以後誰にも従属しない独自の人生を歩んでいくであろうことを観客に告げ知らせている。

しかし宝塚版のこの場面において、舞台中央を占めるのは、自由を手中にしたかに見えるエリザベートではなく、客席に顔をむけて物憂げに横たわるトートである。エリザベートの人生における勝利は、トートにとっては敗北である。彼女に拒絶され、彼女と結ばれる時がまたも遅延することを意味するからである。宝塚版『エリザベート』がトートの恋

の物語である以上、ここで観客が見るのは、「想いを寄せる女性に拒絶され、拗ねる男」である。いかに彼女を愛し欲していても、その関係の決定権はエリザベートに握られているという点において、彼女の人生を操る支配者のように見えながら実のところトートは全く受身の存在である。プロローグでついにエリザベートと結ばれたトートが歌う歌詞、“Ich hab’ mich so nach dir geseht / Lass mich nicht warten”⁹（君に恋い焦がれ、君を求めてきた、もうこれ以上待たせないでくれ）こそが、トートの行動を貫く愛の原理である。

宝塚歌劇の作品世界は、つねに「男」と「女」の恋愛模様を軸に展開されている。いかに「男役」が“女”によって演じられた「男」であろうとも、作品の内部では完全な「男」である以上、それは基本的には「男」と「女」の恋物語である。そして宝塚歌劇における「男」と「女」の恋物語は、そのほとんどが「強い男」対「弱い女」という古典的メロドラマの枠を素朴に踏襲しているといえることができる¹⁰。

宝塚歌劇の作品世界は、たしかに常に恋愛を軸として展開されている。しかし『強い男』対『弱い女』という古典的メロドラマの枠を素朴に踏襲することによって、観客の欲望を満たすことは、困難になってきているのではないだろうか。現代の観客が見たいと欲している男性像は、単なる「強い男」とは限らない。「強さ」はもはや「カッコよさ」と等置ではない。壮大な音楽劇『エリザベート』と、古き良きミュージカルコメディ『ミー&マイガール』、両作品はその表層を見る限りいかに異質であろうとも、その根底に潜む構造・図式は同一である。ただひたすら純粋に一人の女性をのみ愛する、逆に言えば実はそれ以外のことは何もせず何も欲さない男性と、現実の中で生き行動する女性、ふたつの翻訳劇の成功を踏まえるなら、宝塚の観客が望み、見たいと欲望しているのは実はこの構図ではないのかと思えてくる。皮肉なことに座付作者によるオリジナルではなく、翻訳ミュージカルこそが観客の欲望を完璧に舞台上に具現化しえたのだ。

6.3 Übersetzungsvergleich von „Alle Fragen sind gestellt“ und „Der Beginn des Unglücks“

Alle Fragen sind gestellt ³⁰	不幸の始まり ³¹	Der Beginn des Unglücks (Übersetzung) ³²
<p>HOCHZEITSGÄSTE: Alle Fragen sind gestellt und alle Phrasen eingeübt. Wir sind die letzten einer Welt, aus der es keinen Ausweg gibt. Die Tugenden sind einstudiert, und alle Flüche sind gesagt, und alle Segen revidiert.</p> <p>Die Häßlichkeit empört uns nicht. Die Schönheit scheint uns längst banal. Die gute Tat belehrt uns nicht. Die böse Tat ist uns egal. Denn alle Wunder sind geschehn und alle Grenzen sind zerstört. Wir haben jedes Bild gesehn, uns alle Klänge totgehört.</p> <p>Alle Fragen sind gestellt, und alle Chancen sind verschenkt. Wir sind die Letzten einer Welt, die stets an ihren Selbstmord denkt. Und alles, alles was passiert, hilft uns, die Zeit zu überstehn. Weil jedes Leid uns delektiert, sehn wir dich gerne untergehn Elisabeth... Elisabeth.</p>	<p>TÔTO: 全ての不幸を ここに始めよ う CHOR: 全ての不幸は ここに始まる のだ TÔTO: ハプスブルクの 栄光の終焉 CHOR: ハプスブルクの 栄光がおわ る TÔTO: 誰一人知らぬ 帝国の滅亡 CHOR: 誰一人知らぬ 帝国の滅亡 TÔTO: 少しずつ教えよう 災いの源 CHOR: 少しずつ知るだろう 災いの 源 TÔTO: 不幸の匂いを 人は嗅ぎわけ る CHOR: 不幸の匂いが ひそかに近付 く TÔTO: 賽は投げられた お前の過ち CHOR: 賽は投げられた お前の過ち TÔTO: エリザベート CHOR: エリザベート)</p>	<p>TÔTO: All das Unglück lasst mich hier beginnen CHOR: All das Unglück beginnt hier TÔTO: Habsburgs Ruhm verlischt CHOR: Habsburgs Ruhm geht zu Ende TÔTO: Ohne dass es jemand weiß: Der Untergang des Kaiserreichs CHOR: Ohne dass es jemand weiß: Der Untergang des Kaiserreichs TÔTO: Nach und nach lasst mich erklären – den Ursprung des Unheils CHOR: Nach und nach werden wir wohl erfahren – den Ursprung des Unheils TÔTO: Den Geruch des Unglücks – man riecht ihn CHOR: Der Geruch des Unglücks kommt heimlich näher TÔTO: Die Würfel sind gefallen – es ist dein Vergehen CHOR: Die Würfel sind gefallen – es ist dein Vergehen TÔTO:</p>

³⁰ Transkription: Felicia Krammling unter Zuhilfenahme von <<https://www.lyrix.at/t/michael-kunze-elisabeth-das-musical-libretto-ce4>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

³¹ Transkription: Felicia Krammling unter Zuhilfenahme von <<https://ameblo.jp/sumito69/entry-11412211386.html>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

³² Übersetzung: Felicia Krammling und Adina Wildner.

		Elisabeth! CHOR: Elisabeth!
--	--	-----------------------------------

6.4 Übersetzungsvergleich von „Milch“ und „Miruku“

Milch ³³	ミルク ³⁴	Milch (Übersetzung) ³⁵
<p>FRAUEN: Wann gibt's endlich Milch? Warum wird uns nicht aufgemacht?</p> <p>LUCHENI: Heute keine Lieferung!</p> <p>MÄNNER: Wieder umsonst. Die Kanne leer, wie so oft. Umsonst gefroren und gehofft, die halbe Nacht.</p> <p>MENGE: Jemand belügt uns. Jemand betrügt uns. Jemand hält uns für dumm. Wir müssen hungern, andere hungern in den Palästen rum...</p> <p>Schluß!</p> <p>LUCHENI: Wollt ihr wissen, wer die Milch euch nimmt?</p> <p>MENGE: Sag wer?</p> <p>LUCHENI: Die ganze Milch ist nur für sie bestimmt!</p> <p>MENGE: Für wen?</p> <p>LUCHENI: Für eure Kaiserin! Sie braucht sie für...</p>	<p>CHOR: ミルク！今日もまた品切れ どうして？</p> <p>RUKÎNI: ないものはないんだ！</p> <p>CHOR: 空っぽのままじゃ帰れない。家にゃ赤ん坊が待っている。俺たちが腹すかせ ひもじい時に 贅沢を持て余す奴等がいる！ そう！</p> <p>TÔTO: ミルクはどこにいった？</p> <p>CHOR: どこ？</p> <p>TÔTO: ある所にはあるさ！</p> <p>CHOR: それは？</p> <p>TÔTO: ミルク風呂に入ってる！</p> <p>CHOR: 誰？</p> <p>TÔTO: 皇后！</p> <p>CHOR: えー？</p> <p>TÔTO: そう！</p> <p>CHOR: 本当ならば</p> <p>RUKÎNI: 真実だ</p>	<p>CHOR: Die Milch! Heute schon wieder aus – warum denn bloß?</p> <p>RUKÎNI: Es ist nichts mehr da!</p> <p>CHOR: Mit leeren Händen können wir nicht heim. Zu Hause warten die kleinen Kinder. In dieser Zeit, wo unsere Bäuche leer sind und wir hungern, gibt es diese da, die Luxus im Überfluss haben!</p> <p>Nun!</p> <p>TÔTO: Die Milch – wo ist sie?</p> <p>CHOR: Wo?</p> <p>TÔTO: An einem ganz bestimmten Ort ...</p> <p>CHOR: Der da wäre?</p> <p>TÔTO: In ein Bad aus Milch steigt sie...</p> <p>CHOR: Wer?</p> <p>TÔTO: Die Kaiserin!</p> <p>CHOR: Was?!</p> <p>TÔTO: Ganz genau!</p> <p>CHOR:</p>

³³ Transkription: Felicia Krammling unter Zuhilfenahme von <<https://www.lyrix.at/t/michael-kunze-elisabeth-das-musical-libretto-ce4>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

³⁴ Transkription: Felicia Krammling unter Zuhilfenahme von <<https://www.joysound.com/web/search/song/173079>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

³⁵ Übersetzung: Felicia Krammling und Adina Wildner.

<p>MENGE: Für was? LUCHENI: ... ihr Bad! MENGE: Was? LUCHENI: Ja! FRAUEN: Was für ein Skandal! LUCHENI: Ein Skandal! FRAUEN: Das hätt' ich nie von ihr geglaubt! LUCHENI: Das hättet ihr nie von ihr geglaubt! MÄNNER: Kinder sterben, weil's keine Milch gibt für sie... LUCHENI: Keine Milch für die Kinder! MÄNNER: ... während sie badet darin... LUCHENI: Sie badet darin! MÄNNER: ... und uns beraubt! MENGE: Was nützt das Klagen, man muß verjagen, die uns ins Unglück führ'n! LUCHENI: Verjagt, die euch ins Unglück führ'n! MENGE: Weg mit den Drohnen, die uns nicht schonen - Laßt sie die Volkswut spür'n! LUCHENI: Laßt sie die Volkswut spür'n! MENGE: Schluß! LUCHENI: Wollt ihr hören, was die Kaiserin quält?</p>	<p>CHOR: なんという恥知らず! RUKÎNI: 新聞に書いてある! CHOR: 子供が飢えて病人が倒れ RUKÎNI: その美貌が CHOR: 俺たちが苦しむ! RUKÎNI: 国を救う! CHOR: 外国でウケるより国を見ろよ! TÔTO: 市民よ怒れ! CHOR: 俺たちを見捨てると復讐するぞ! TÔTO: 立ち上がるとき CHOR: そう! RUKÎNI: 皇后の美貌が CHOR: なんだ! RUKÎNI: 国を救うなんて CHOR: 嘘! RUKÎNI: 誰も信じないさ! CHOR: 誰も! RUKÎNI: そうだろ? CHOR: そう! TÔTO: 今! CHOR: 時は来た。立ち上がれ! TÔTO: 彼女に知らせよう RUKÎNI(?): 帝国の政府を CHOR:</p>	<p>Wenn das wahr wäre ... RUKÎNI: Es ist wahr ... CHOR: Was für eine Frechheit! RUKÎNI: In der Zeitung steht es! CHOR: Die Kinder verhungern, die Kranken siechen dahin ... RUKÎNI: Diese Schönheit ... CHOR: Wir leiden Not! RUKÎNI: ... rettet das Land. CHOR: Statt sich im Ausland zu vergnügen, seht auf dieses Land! TÔTO: Bürger, werdet zornig! CHOR: Wenn ihr uns den Rücken zukehrt, werden wir uns rächen! TÔTO: Es ist Zeit, sich zu erheben! CHOR: Nun! RUKÎNI: Dass der Kaiserin Schönheit ... CHOR: Was denn! RUKÎNI: ... das Land rettet ... CHOR: Lüge! RUKÎNI: ... keiner glaubt das! CHOR: Niemand! RUKÎNI: Nicht wahr? CHOR: Ganz genau! TÔTO: Jetzt! CHOR: Die Zeit ist gekommen. Erhebt</p>
--	--	---

<p>MENGE: Sag, was? LUCENI: Wenn sie in ihrem Kamm die Haare zählt,... MENGE: Wie das? LUCENI: ... weint sie vor Kummer, denn sie trauert um... MENGE: Um was? LUCENI: ... ihr Haar! MENGE: Was? LUCENI: Ja! MENGE (erste Gruppe): Zeit, sich zu wehren! LUCENI: Höchste Zeit! MENGE (zweite Gruppe; gleichzeitig): Nie mehr arm und reich! MENGE (erste Gruppe): Wir woll'n sie lehren... LUCENI: Wir woll'n sie lehren! MENGE (zweite Gruppe; gleichzeitig): Hört das Signal... MENGE (erste Gruppe): ... daß man uns nicht verlacht. LUCENI: Laßt euch nicht mehr verhöhnern! MENGE (zweite Gruppe; gleichzeitig): ... zur letzten Schlacht! MENGE (erste Gruppe): Brot für die Armen! LUCENI: Kämpft um eure Menschenwürde! MENGE (zweite Gruppe; gleichzeitig):</p>	<p>権利つかもう！ TÔTO: 市民の怒りを RUKÎNI(?): 倒そう！ CHOR: 時は来た。立ち上がれ！ TÔTO: もうハプスブルグの終わ り！ RUKÎNI(?): 革命おこす革命！ CHOR: 権利つかもう！ TÔTO: 近づいてる！ RUKÎNI(?): 市民革命始めよう！ TÔTO: 立ち上がれ！ ALLE: 新しい時代を今この手でつ かみとろう！</p>	<p>euch! TÔTO: Lasst sie wissen ... RUKÎNI(?): Des Kaiserreichs Regierung... CHOR: Lasst uns das Recht ergreifen! TÔTO: ... der Bürger Zorn! RUKÎNI(?): ... lasst uns stürzen! CHOR: Die Zeit ist gekommen. Erhebt euch! TÔTO: Schon kommt das Ende der Habsburger... RUKÎNI(?): Eine Revolution, die eine Revolution hervorruft! CHOR: Lasst uns das Recht ergreifen! TÔTO: ... näher! RUKÎNI(?): Lasst uns die Revolution der Bürger beginnen! TÔTO: Erhebt euch! ALLE: Die neue Zeit – lasst sie uns jetzt mit diesen Händen ergreifen!</p>
--	---	--

<p>Jeder ist gleich und wer nicht arbeiten will...</p> <p>MENGE (<i>erste Gruppe</i>): Recht statt Erbarmen!</p> <p>LUCHENI: Krieg in den Palästen!</p> <p>MENGE (<i>zweite Gruppe</i>; <i>gleichzeitig</i>): ... der hat kein Recht über uns...</p> <p>MENGE (<i>erste Gruppe</i>): Nieder mit jeder Macht!</p> <p>LUCHENI: Freiheit für das Volk!</p> <p>MENGE (<i>zweite Gruppe</i>; <i>gleichzeitig</i>): ... und keine Macht!</p> <p>MENGE: Brüder seid bereit, es ist soweit! Schluß mit dem Leid! Sagt ja!</p> <p>MENGE & LUCHENI: Die neue Zeit ist da!</p>		
--	--	--

6.5 Abbildungen

Abb. 1: „Elisabeth“ Akt 1 Szene 8 – Bühnenbild mit Steg und veränderter Videowand



Abb. 2: „Elisabeth“ Akt 1 Szene 13 – Bühnenbild: Lucheni auf Steg hetzt Volk auf



Abb. 3: „Elisabeth Akt 1 Szene 13 – Lucheni auf Steg (Detail)



Abb. 4: „Elisabeth“ Akt 1 Szene 13 – Schlussbild

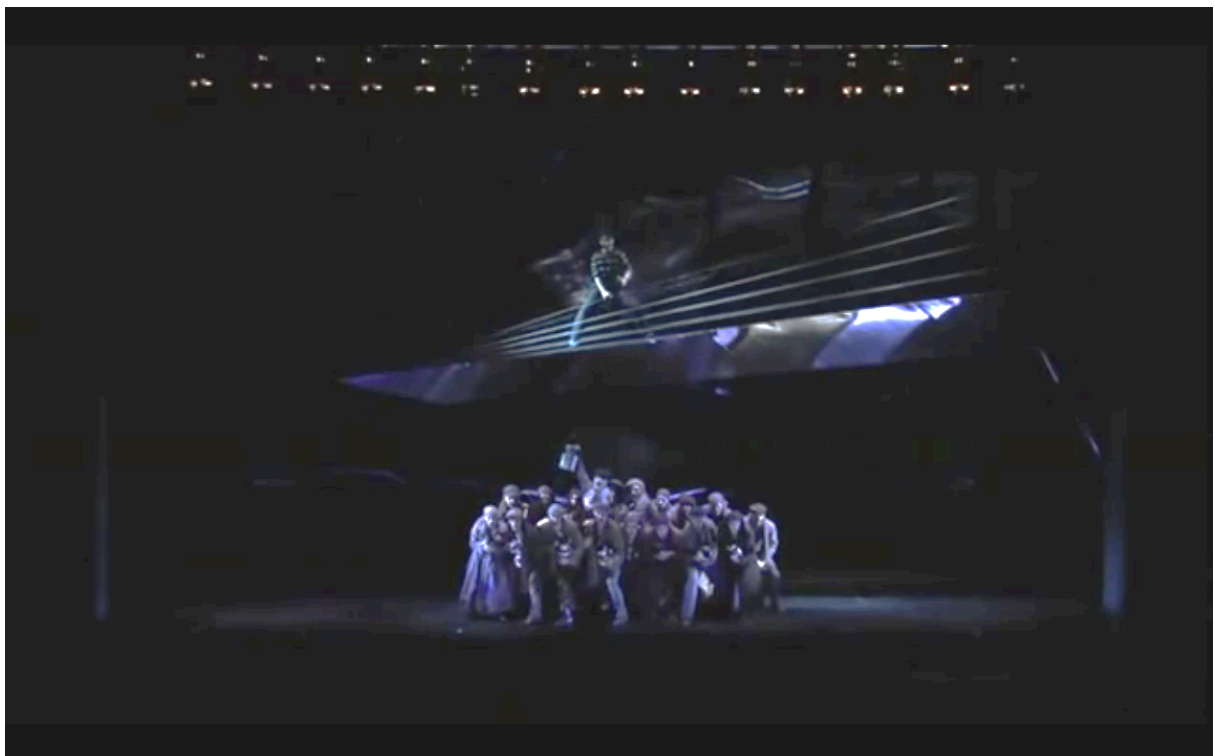


Abb. 5a: „Erizabêto“ Akt 1 Szene 8 – Bühnenlicht bei der Hochzeitsszene (vor dem Jawort)



Abb. 5b: „Erizabêto“ Ak1 Szene 8 – Bühnenlicht bei der Hochzeitsszene (beim Jawort)



Abb. 5c: „Erizabêto“ Akt 1 Szene 8 – Bühnenlicht bei der Hochzeitsszene (nach dem Jawort)



Abb. 6: „Erizabêto“ Akt 1 Szene 14 – Kaffeehauskulisse mit deutlicher Trennung von Vorder- und Hinterbühne durch Säulen als Raumtrenner



Abb. 7: „Erizabêto“ Akt 1 Szene 16 Schlussbild mit Todesengeln im Hintergrund und Tôto in der Mitte der *ginkyô*



Abb. 8: „Erizabêto“ Akt 1 Szene 14 – Kaffeehausszene: Tôto inkognito mit Hut und Zeitung



6.6 Quellenangaben

6.6.1 Primärquellen

Elisabeth Essen 17.03.2015 (part 1). Video, min 12,20 Etn. *YouTube*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=NYD9IdBpCAQ&list=PL2DMV4lbtZ0DGF0Sroaa6d9lqikc6-Mxk&index=1>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Elisabeth Essen 17.03.2015 (part 2). Video, min 12,58 Etn. *YouTube*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=1gULspIbENM&list=PL2DMV4lbtZ0DGF0Sroaa6d9lqikc6-Mxk&index=2>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Elisabeth Essen 17.03.2015 (part 3). Video, min 14,34 Etn. *YouTube*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=0oDC3mUzDd8&index=3&list=PL2DMV4lbtZ0DGF0Sroaa6d9lqikc6-Mxk>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Elisabeth Essen 17.03.2015 (part 4). Video, min 11,52 Etn. *YouTube*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=a6vsdhmu4vc&index=4&list=PL2DMV4lbtZ0DGF0Sroaa6d9lqikc6-Mxk>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Elisabeth Essen 17.03.2015 (part 5). Video, min 12,37 Etn. *YouTube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=Gdd6Ck78gQg&index=5&list=PL2DMV4lbtZ0DGF0Sroaa6d9lqikc6-Mxk>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Elisabeth Essen 17.03.2015 (part 6). Video, min 7,33 Etn. *YouTube*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=Pvgp4fEmgn0&index=6&list=PL2DMV4lbtZ0DGF0Sroaa6d9lqikc6-Mxk>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Elisabeth Essen 17.03.2015 (part 7). Video, min 12,17 Etn. *YouTube*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=MyC58X-1NZU&index=7&list=PL2DMV4lbtZ0DGF0Sroaa6d9lqikc6-Mxk>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Elisabeth Essen 17.03.2015 (part 8). Video, min 13,06 Etn. *YouTube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=_yNQWeAYbyw&index=8&list=PL2DMV4lbtZ0DGF0Sroaa6d9lqikc6-Mxk>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Elisabeth Essen 17.03.2015 (part 9). Video, min 12,43 Etn. *YouTube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=fku_ygHwJzM&list=PL2DMV4lbtZ0DGF0Sroaa6d9lqikc6-Mxk&index=9>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Elisabeth Essen 17.03.2015 (part 10). Video, min 14,05 Etn. *YouTube*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=oLsJpuQ3XJw&index=10&list=PL2DMV4lbtZ0DGF0Sroaa6d9lqikc6-Mxk>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Elisabeth Essen 17.03.2015 (part 11). Video, min 8,55 Etn. *YouTube*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=TACjUfKcNcw&index=11&list=PL2DMV4lbtZ0DGF0Sroaa6d9lqikc6-Mxk>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Elisabeth Essen 17.03.2015 (finale). Video, min 6,44 Etn. *YouTube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=j_bHToS_Nz4&index=12&list=PL2DMV4lbtZ0DGF0Sroaa6d9lqikc6-Mxk>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Koike, Shûichirô und Koyanagi Naoko [Reg.] *Erizabêto – Ai to Shi no Rondo* エリザベト・愛と死の輪舞. nach Michael Kunze und Sylvester Levay, DVD, Takarazuka Grand Theater, 2013. tca-pictures, 2016, 162 min. insg.

6.6.2 Sekundärquellen

Berlin, Zeke (1988). *Takarazuka: A History and Critical Analysis of the Japanese All-Female Performance Group*. PhD Diss., University of New York. ProQuest (AAT8910554).

Elisabeth – Das Musical | Official Trailer der Tour 2015. Video, min 2,56 Etn. *YouTube*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=hTQn8D60dBI>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Elisabeth – Das Musical [Part 7] – with subtitles -. Video, min 6,03 Etn. *YouTube*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=aeSl4wNJDkM&index=7&list=PL92B8FB9AAA DC4C2B>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Elisabeth – Hass (2001 Live Toho Cast) 憎しみ. Video, min 1,44 Etn. *YouTube*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=9U42hVDufSU>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Henry, O. (1922). „A Retrieved Reformation“. *Selected Stories from O. Henry*. C. Alphonso Smith (Hrsg.) New York: The Odyssey Press, S.41-49.

Hankyû Corporation (Hrsg.). *Takarazuka – Mitsui Sumitomo VISA Kâdo Myûjikanu: Erizabêto – Ai to Shi no Rondo/Takarazuka-三井住友 VISA カード ミュージカル-エ*

リザベート 愛と死の輪舞 (*Takarazuka – ein Mitsui-Sumitomo Visa-Card Musical: Elisabeth – Rondo von Liebe und Tod*). Progr., Takarazuka: Takarazuka Daigekijô, Spielzeit 22.7.2016 – 22.8.2016 (Sora-Gumi).

Mageanu, Daniela Florentina (2015). *The aesthetics of Takarazuka: a case study on Erizabêto – ai to shi no rondo*. (M.A.) Etn. UC University of Canterbury – UC Research Repository,
<<https://ir.canterbury.ac.nz/bitstream/handle/10092/10863/TheaestheticsofTakarazuka-Submission-MasterofArtslibrary.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Marumoto, Takashi (2012). „A Song For Kingdoms: Takarazuka’s Attempt To Adapt The Opera Aida“. Barbara Geilhorn, Eike Grossmann et. al. (Hrsg.) *Enacting Culture – Japanese Theater in Historical and Modern Contexts*, München: IUDICIUM Verlag, S. 159-171.

Mikami, Masako 三上雅子 (2011). „Koisuru otoko to kôdôsuru onna – takarazuka kageki ni okeru danseizô – 恋する男と行動する女-宝塚歌劇における男性像-“ (Männer, die lieben, und Frauen, die handeln – das Männerbild in der Takarazuka Revue). Ôsaka Shiritsu Daigaku Daigakuin Bungaku Kenkyûka (Hrsg.). *Hyôgenbunka* (Bd. 6). S. 41-55. <<http://dlisv03.media.osaka-cu.ac.jp/contents/osakacu/kiyo/111E0000020-6-3.pdf>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Nakamura, Karen & Hisako Matsuo (2003). „Female masculinity and fantasy spaces: transcending genders in the Takarazuka Theatre and Japanese popular culture“. James E. Roberson (Hrsg.) *Men and masculinities in contemporary Japan: dislocating the salaryman doxa*, London: RoutledgeCurzon, S. 59-76.

o.A. : Profile Yuma Rin プロフィール 悠真倫. Etn. *Official WebSite Takarazuka Revue*. <http://kageki.hankyu.co.jp/star/yuma_rin.html>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

o.A.: Sena Jun. Etn. *TAKAWIKI*. <<http://www.takawiki.com/tiki-index.php?page=Sena%2BJun>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

o.A.: Nagina Ruumi. Etn. *TAKAWIKI*. <<http://www.takawiki.com/tiki-index.php?page=Nagina%2BRuumi>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

o.A.: Top Stars. Etn. *TAKAWIKI*. <<http://www.takawiki.com/tiki-index.php?page=Top%2BStar%2BChart>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.

Parker, Helen S.E. (2001). „The Men of our Dreams: The Role of the otokoyaku in the Takarazuka Revue Company’s ‚Fantasy Adventure‘“. Stanca Scholz-Cionca (Hrsg.) *Japanese Theatre and the International Stage*, Leiden et. al.: Brill, S.141-254.

Robertson, Jennifer (2001³). *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, Berkeley: University of California Press.

- Roost, Alisa C. (2008). „Elisabeth by Sylvester Levay, Michael Kunze and Koike Shuichiro – Review“. *Theatre Journal* 60/2, S. 302-303.
- Rommel, Birgit (2007). *Aus der „Schwarzen Möwe“ wird „Elisabeth“ – Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Musicals über die Kaiserin von Österreich*. (Dipl.Arb.) Hamburg: Diplomica Verlag.
- Sakaue Yuki 阪上由紀 (2010). „Kaigai Myûjkaru no Takarazukaka – „Erizabêto“ no baai 海外ミュージカルの宝塚化-「エリザベート」の場合“ (Die Transformation ausländischer Musicals in die Takarazuka – am Fallbeispiel „Elisabeth“). *Jinbunronkyû* 60/1. S. 183-203.
- Semmel Concerts Veranstaltungsservice Gmbh (Hrsg.). *Das Musical Elisabeth – Die wahre Geschichte der Sissi*. Progr., Tour 2015/16.
- Stickland, Leonie R. (2008). *Gender Gymnastics – Performing and Consuming Japan’s Takarazuka Revue*. Melbourne: Trans Pacific Press.
- Yamanashi, Makiko. (2012). *A History of the Takarazuka Revue since 1914*. Leiden, Boston: Global Oriental.

6.6.3 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Screenshot (00:24): *Elisabeth – Das Musical | Official Trailer der Tour 2015*. Video, min 2,56 Etn. *YouTube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=hTQn8D60dBI>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.
- Abb. 2:** Screenshot (00:59): *Elisabeth – Das Musical | Official Trailer der Tour 2015*. Video, min 2,56 Etn. *YouTube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=hTQn8D60dBI>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.
- Abb. 3:** Screenshot (01:13): *Elisabeth – Das Musical | Official Trailer der Tour 2015*. Video, min 2,56 Etn. *YouTube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=hTQn8D60dBI>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.
- Abb. 4:** Screenshot (01:34): *Elisabeth – Das Musical | Official Trailer der Tour 2015*. Video, min 2,56 Etn. *YouTube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=hTQn8D60dBI>>, letzter Zugriff: 16.03.2018.
- Abb. 5a:** Screenshot (00:29:14): Koike, Shûichirô & Koyanagi Naoko [Reg.] *Erizabêto – Ai to Shi no Rondo エリザベート・愛と死の輪舞*. nach Michael Kunze und Sylvester Levay, DVD, Takarazuka Grand Theater, 2013. tca-pictures, 2016, 162 min. insg.

- Abb. 5b:** Screenshot (00:29:36): Koike, Shûichirô und Koyanagi Naoko [Reg.] *Erizabêto – Ai to Shi no Rondo* エリザベート・愛と死の輪舞. nach Michael Kunze und Sylvester Levay, DVD, Takarazuka Grand Theater, 2013. tca-pictures, 2016, 162 min. insg.
- Abb. 5c:** Screenshot (00:29:45): Koike, Shûichirô und Koyanagi Naoko [Reg.] *Erizabêto – Ai to Shi no Rondo* エリザベート・愛と死の輪舞. nach Michael Kunze und Sylvester Levay, DVD, Takarazuka Grand Theater, 2013. tca-pictures, 2016, 162 min. insg.
- Abb. 6:** Screenshot (00:55:05): Koike, Shûichirô und Koyanagi Naoko [Reg.] *Erizabêto – Ai to Shi no Rondo* エリザベート・愛と死の輪舞. nach Michael Kunze und Sylvester Levay, DVD, Takarazuka Grand Theater, 2013. tca-pictures, 2016, 162 min. insg.
- Abb. 7:** Screenshot (01:04:44): Koike, Shûichirô und Koyanagi Naoko [Reg.] *Erizabêto – Ai to Shi no Rondo* エリザベート・愛と死の輪舞. nach Michael Kunze und Sylvester Levay, DVD, Takarazuka Grand Theater, 2013. tca-pictures, 2016, 162 min. insg.
- Abb. 8:** Screenshot (00:56:58): Koike, Shûichirô und Koyanagi Naoko [Reg.] *Erizabêto – Ai to Shi no Rondo* エリザベート・愛と死の輪舞. nach Michael Kunze und Sylvester Levay, DVD, Takarazuka Grand Theater, 2013. tca-pictures, 2016, 162 min. insg.